DUMITRU SOLOMON

Interferențele și criteriul valorii

O societate liberă, democratică, pluralistă, cum aspiră să devină societatea noastră, smulgându-se de sub imperiul (dacă nu chiar imperialismul) centripet și hipnotic al voinței unice, propune, dezvoltă și cultivă, în mod firesc, păreri și judecăți diferite ale unor persoane și grupuri diferite, mai ales în ceea ce privește arta, astfel că imaginea critică, în loc să se con-centreze, se des-centrează, în loc să se coaguleze într-un absolutism silnic și, în cele din urmă, artificial, se diluează într-un relativism proteic și, în fond, natural. Judecata noastră privitoare la opera de artă nu mai trebuie să ***corespundă***, ci doar să ***răspundă***, ceea ce o situează mai aproape de simțuri și de rațiune, îndepărtând-o de conjunctură, circumstanță, contextualism. În felul acesta, privirea noastră asupra realității artistice devine mai autentică, mai proprie, mai sinceră.

Nu trebuie să ne mire faptul că, spre deosebire de epoca totalitară, când evaluările estetice se polarizau de obicei în conformiste și neconformiste, astăzi există o diversitate mare de unghiuri de vedere, care exprimă nu doar ***grupuri*** de atitudine, ci și ***nuanțe*** de atitudine. Cum acționau grupurile de atitudine? Ori de câte ori apărea în câmpul judecății noastre o lucrare de artă, fiecare grup de atitudine îi dădea notă în funcție de valoarea artistică, dar și de poziția lucrării în raport cu poziția oficială. Grupul de atitudine conformistă aprecia, mai presus de valoarea artistică, obediența, cuminția, atașamentul la ideologie. Uneori valoarea artistică nu mai conta. Celălalt grup lua în calculul judecății de valoare atât calitatea cât și, mai ales, gradul de independență, ba chiar de disidență sau rezistență, față de ideologie. Bineînțeles că și acest grup accepta cu îngăduință unele neîmpliniri artistice, nonconformismul lucrării trăgând mai greu la cântar în aprecierea elogioasă. Astfel de judecăți de valoare impure, corupte nu mai au motive să apară acum, după ceea ce s-a numit „moartea ideologiilor". Totuși, grupuri de atitudine există încă, dar ele vizează mai puțin substanța operei și mai curând persoana autorului. Diferența este uneori determinată fie de culoarea politică a publicației ce găzduiește opinia critică, fie de apartenența criticului la una dintre cele două asociații concurente, pe care, dacă mi se permite, nu le voi considera și ***divergente***, fie de angajamentul civic al artistului. De cele mai multe ori, însă, diferența punctelor de vedere este expresia unor diferențe normale de percepție și apreciere valorică, fiind vorba de nuanțele infinitezimale ce colorează raportul subiectiv dintre receptor și lucrarea de artă. În aceste cazuri rămâne însă un criteriu director, care prevalează (sau ar trebui să prevaleze) asupra tuturor celorlalte și care, în ultima analiză, oferă un suport de unitate diversităților: valoarea intrinsecă a operei.

Acestea le știm, în linii mari, și, tot în linii mari, le acceptăm. Problema care se pune, însă, vorba unui personaj dintr-o piesă de teatru, este cea a ***liniilor mici***, care sunt influențate de simpatii și antipatii politice, de adversități sau atașamente de grup, de apropierea sau depărtarea autorului analizat față de Putere sau de Opoziție, de statutul social al acestuia, dar și, în aceeași măsură, de simpatiile și antipatiile personale, de o declarație sau alta a creatorului, de infatuarea sau modestia sa, de felul în care se îmbracă, salută, vorbește sau zâmbește. Poate că nu am dreptate, poate că văd linii frânte acolo unde sunt numai linii drepte, unghiuri acolo unde sunt curbe și spirale acolo unde sunt doar cercuri. Dacă greșesc, fac mea culpa și mă retrag în meditație, dacă nu, îi invit la meditație și pe alții. Când, în 1990, a sosit la București, ca director al Teatrului Național, Andrei Șerban, evenimentul a fost primit cu entuziasm de unii, cu simpatie de alții și cu oarecari reticențe de o a treia categorie. Îmi amintesc că în paginile revistei „Teatrul azi" a apărut un articol care, între altele, exprima rezerva – altfel, politicoasă – a unui critic în legătură cu intenția regizorului de a monta pe scena Teatrului Național ***O trilogie antică***. De ce? Fiindcă respectivul critic văzuse, în urmă cu un număr de ani, același spectacol, făcut de Andrei Șerban pe scena unui teatru newyorkez.

Criticul, evident, nu avea dreptate. El văzuse spectacolul, dar majoritatea copleşitoare a spectatorilor nu-l văzuse şi ar fi dorit să-l vadă. Era un drept al publicului, precum şi un drept al actorilor de a vedea sau de a juca în ***Trilogia antică***. Ca răspuns la accesul de mefienţă egoistă a criticului, Andrei Şerban mi-a adresat o scrisoare deschisă, în care incrimina şi gestul autorului, şi gestul redacţiei de a publica articolul. N-am răspuns în presă, am preferat să-i spun lui Andrei Şerban la telefon că tocmai se desfiinţase cenzura şi că nu aveam nici dreptul, nici voinţa de a o reinstaura. Scrisoarea deschisă a proaspătului director al Teatrului Naţional avea un ton oarecum dispreţuitor şi nu reţin decât ideea că el a venit aici, în întunericul care data de douăzeci de ani, ca să aprindă lumina. Această scrisoare deschisă mi l-a făcut simpatic pe bătăiosul regizor. Nu însă şi altora. Unii au considerat-o o ofensă adusă teatrului românesc care, chiar în condiţiile dictaturii comuniste, şi-a păstrat demnitatea şi valoarea. Spectacolul s-a făcut şi s-a jucat, şi îl socotesc un moment excepţional în istoria teatrului românesc. Au urmat şi alte spectacole semnate de Andrei Şerban, care spectacole au împărţit opiniile criticilor, cum cred că e şi firesc să se întâmple. Poate că mai mult decât din cauza spectacolelor, divizarea s-a produs şi datorită felului în care Andrei Şerban s-a manifestat faţă de contextul politic, faţă de invazia minerilor în capitală, faţă de atitudinea instituţiilor culturale.

Toate s-au desfăşurat previzibil, până la un moment dat. „Momentul dat" a fost premiera cu ***Oedip*** la Opera Naţională, când regizorul şi-a exprimat, nu fără o mizanscenă retorică, recunoştinţa pentru ajutorul primit din partea preşedintelui ţării. Brusc, o parte din admiratorii necondiţionaţi ai lui Andrei Şerban a început să aibă rezerve majore faţă de spectacol, în timp ce o parte din vechii reticenţi a început să-i descopere calităţi inedite. Rolurile s-au schimbat, ca într-o piesă de Marivaux. Bineînţeles, puţini vor recunoaşte că părerea lor a fost determinată de gestul extraartistic al regizorului. Iar dacă mi se vor cere explicaţii pentru cele scrise mai sus, probabil că nu voi putea produce argumente imbatabile. Un alt tip de interferenţe se produce, cred, în legătură cu Mihai Măniuţiu, unul dintre cei mai interesanţi regizori ai generaţiei de mijloc, ale cărui ***Antoniu şi Cleopatra***, ***Richard III*** şi ***Caligula*** mi se par remarcabile. Nu acelaşi lucru l-aş spune despre ***Săptămâna luminată*** sau ***Omorul în catedrală***, în care simbolistica apăsată şi excesul de ritual au înăbuşit dramatismul. Nu însă şi vocile exaltate ale unor cronicari, care, după momentul disident al lui Dabija–Iureş–Măniuţiu, provocat de demiterea primului de la conducerea Teatrului Odeon, sunt înclinaţi să-i confere lui Mihai Măniuţiu calităţi în plus. Poate că din nou greşesc, dar mă tem că aceste două spectacole, mult lăudate de anumiţi critici, în scrierile cărora s-a interferat, conştient sau nu, imaginea gestului civic al regizorului, cedează ***dramaticitatea*** în favoarea ***teatralităţii*** exterioare.

Interferenţială, dar în alt sens, pare a fi şi percepţia pe care o are Horea Popescu, unul dintre regizorii ce au construit valori reale în teatrul românesc postbelic, cu privire la critică. El tinde să atribuie unele aprecieri prea critice la, bunăoară, spectacolul cu ***Ondine*** de la Teatrul Naţional faptului că a fost învestit cu o funcţie publică, aceea de director al instituţiilor de spectacol din Ministerul Culturii. S-ar putea să fie aşa cum crede regizorul: funcţia oficială îi nemulţumeşte pe anumiţi cronicari, accetuându-le severitatea în judecarea unor spectacole. Dar dacă, totuşi, nu este aşa? De ce mie, care nu sunt critic, ci doar un spectator conştiincios, mi-a plăcut foarte mult ***Profesionistul*** al aceluiaşi Horea Popescu, de la acelaşi Teatru Naţional, şi mai puţin ***Ondine***, care nu a provocat entuziasmul unor critici, dar s-a bucurat de adeziunea publicului? Există diferenţe de evaluare, dar nu întotdeauna ele exprimă inducţii extraestetice.

Dacă e să vorbim de interferenţe, nu le putem ignora pe cele mai brutale. Un tânăr critic, care mi s-a părut naiv-ignorant-juvenil când a declarat, public, că dramaturgia românească a fost înainte de 1989 în întregime „roşie" şi care, ulterior, mi-a stârnit interes şi, uneori, simpatie pentru judecăţi de valoare mature, se apucă să afirme pe un post de televiziune, într-un limbaj dedus parcă din lexicul vechilor jandarmi ideologici, că ***Fuga*** de Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu, reprezintă, un „pericol politic". De aici până la constituirea unor comisii care să interzică spectacole nu este o distanţă prea mare.

Şi, totuşi, cazurile de interferenţă sunt relativ rare. Mult mai puternică îmi pare, chiar în această perioadă de exacerbare a diferenţelor, ***convergenţa*** asupra valorilor. Aşa se face, de pildă, că atât Premiile UNITER, cât şi Premiile Criticii sau ale Festivalului „I. L. Caragiale" gravitează în jurul aceloraşi personalităţi: Andrei Şerban, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Valeria Sectu, Ion Cojar, Mihai Măniuţiu, Marcel Iureş, Mariana Mihuţ, Mata Morgenstern, Oana Pellea, Matei Vişniec, Alice Georgescu, Emil Boroghină, Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, şi încă altele. Semn că valoarea îi ***desparte*** pe oameni în aceeaşi măsură în care îi şi ***uneşte***, rămânând unicul criteriu permanent şi infailibil. ■

DARIO FO

Ornamentele fără actor

Există, fără îndoială, o tehnică sau, mai degrabă, o strategie a interviului, a conversației consemnate, care variază, firesc, după tipul interlocutorului. În această gamă diversă în tonalități se pot înscrie dialogurile dramatice prin complexitatea contradicțiilor din care se nasc, dialogurile comode, temperate, cuminți și, până la urmă, anoste. Există și dialoguri agresive, în care raportul de forțe este inconstant, fluctuând în funcție de abilitatea „adversarilor", decișii, unul, să forțeze dezvăluirea cât mai multor „dedesubturi", iar celălalt – să le camufleze cât mai eficient.

În această ultimă categorie s-ar putea integra și volumul apărut în 1990 la editura italiană Laterza – ***Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione****.*

Nu este prima carte de interviuri cu actorul-dramaturg, iar amănuntul este semnificativ. Proteismul lui Dario Fo – polemist furtunos, ce cultivă infracțiunea împotriva normei și a conformismului, provocarea Puterii și gustul surprizei – nu poate fi fixat printr-o singură tentativă. „Provocatorul" – Luigi Allegri, profesor la Universitatea din Parma – mărturisește chiar că „a dialoga cu Fo este una dintre experiențele cele mai interesante și, în același timp, mai frustrante care ți se pot întâmpla. Deși ne-am pregătit și ne-am pus de acord asupra scenariului și structurii, totuși Dario, cu acea dezlănțuire a fabulației care face din el un extraordinar actor, a fost cel care a condus întotdeauna discursul".

Încercând să scape de sub dictatura celui care se confesează, dialogul urmărește să reconstituie principalele repere biografice ale intervievatului, „anii de ucenicie", influențele maeștrilor, secretele meseriei, până la causticele lui opinii asupra teatrului italian contemporan.

Statutul său particular îi dă lui Dario Fo – dramaturg și actor totodată – posibilitatea unei analize complexe a fenomenului teatral. Redăm în continuare un fragment din capitolul „Regizorul și actorul: un raport dificil", având certitudinea că actualitatea acestei relații nu este o problemă de modă.

Allegri: **De fapt, tu vezi proeminența regiei ca pe un rău necesar doar atunci când lipsește materia primă, mai exact, actorul.**

Fo: Nu, insist asupra faptului că, personal, prefer actorul care face teatru fără, sau aproape fără, ornamente în plus, și nu ornamentele care fac teatru fără, sau aproape fără, actor. Cred că, de multe ori, motivele principale care generează o presiune a regiei, a efectelor tehnice și scenografice, căutarea unei coralități subtile, a iluminării sofisticate se află în **neîncrederea** față de valoarea pe care o au cuvântul spus (nu cuvântul scris), gestualitatea, sunetul, ritmurile, tempo-urile, pauzele și fascinația pe care actorul le poate produce singur.

A: **În viziunea ta, actorul ar trebui să fie mereu elementul central?**

F: Nu, nu totdeauna. Există situații în care poți foarte bine să realizezi chiar momente de scădere a importanței lui. Dar o altă modalitate dăunătoare de a face regie este aceea de a limita actorul la o intonare monotonă, așa cum, de exemplu, recită actorii lui Luca Ronconi, cu acea oribilă vorbire cântată. E un lucru cât se poate de rău, pentru că asistăm la distrugerea totală a valorii discursului. Nu se mai urmărește sensul discursului pe care îl ține actorul, ceea ce îți povestește el, ci doar atmosfera, emoțiile, cuvintele pentru ele însele: asta înseamnă distrugerea logicii povestirii.

A: **Totuși, toate acestea sunt gândite pentru a scoate în evidență altceva. Alegerea acestei modalități se face cu un scop precis, se câștigă altceva.**

F: Desigur, dar pentru mine nu este interesant, eu urăsc acel **altceva**, îl detest, pentru că este exact contrariul a ceea ce înțeleg eu prin teatru. Nu spun că acela nu ar fi teatru, dar pentru mine e un teatru degenerat, un teatru care ar trebui împușcat, zdrobit până la capăt sau, mai rău, ignorat. Este un teatru fără agresivitate, fără denunțări, care nu se află pe nici o poziție, îngrozitor de estetico-hedonist.

A: **E un teatru „formalist", în sensul peiorativ al termenului?**

F: Este teatrul fugii, al „marii estetici", al mașinăriilor. Unul dintre lucrurile cele mai grave din teatrul de azi este că nu mai există provocare, pentru că publicului nu-i pasă, spune: „mi-a plăcut, nu mi-a plăcut", dar nu se înfurie, nu se pasionează, nu participă, nu-l mai auzi spunând: „m-a iritat, m-a revoltat, nu sunt de acord..." De multe ori mi s-a întâmplat să asist la spectacole după texte pe care le știam pline de probleme, de denunțări... agresive și poetice în același timp, dar pe care nu le-am mai recunoscut, le-am găsit destrămate, golite de conținut, umplute cu declamații.(...)

A: **În acest sens, vezi vreo diferență între noțiunea de teatru și cea de spectacol? În sensul că teatrul constă în munca premergătoare spectacolului, care se transformă apoi în obiect la îndemână, oferit unui public.**

F: Nu, pentru mine, spectacolul și teatrul înseamnă același lucru. Eu sunt de acord cu ceea ce spune Brecht: „Să distrezi, să faci spectacol". Dacă nu distrezi, faci altceva – o conferință. Mai e apoi spectaculosul, în sensul grandiosului și al uimitorului. Desigur, și eu vreau să uimesc, dar vreau să o fac printr-o imagine, o idee, o îndoială; nu urmăresc stupefacția care se exprimă prin „O, Doamne!". Așa că efectul, luminile, leul mecanic ce intra în scenă în secolul al XVI-lea, prăbușirea unui castel, spaima, focul, triplul salt mortal nu mă interesează. Ceea ce mă interesează este de a reuși, cu un minimum de mijloace, să realizez o emoție mai mare decât aceea provocată de efectele speciale. Iată de ce îmi place povestirea... de exemplu, a unei bătălii: simt că, la sfârșit, cu ajutorul cuvintelor, gesturilor, voi obține imagini mai grandioase decât acelea oferite de o bătălie adevărată. Astfel, oblig la punerea în funcțiune a unei părți a creierului care deseori somnolează, pe care nu o utilizăm. Mai ales în societatea contemporană, proiectarea imaginilor fanteziei te îndoapă cu senzații mecanice, cu efecte speciale. Te așezi în fața televizorului și el nu te mai lasă să-ți imaginezi nimic. Televiziunea și, mai frecvent, cinematograful te bombardează cu toate ingredientele. Peste puțin timp vom avea și a patra, a cincea, a șasea dimensiune! Sunete, muzică, efecte sonore, vom avea actori extratereștri, regizori pe bandă, impresari mutanți... Ah, nu, pe toți aceștia îi avem deja.

Prezentare și traducere
ANCA PLATCU

Scenă din Avea două pistoale cu ochi albi și negri **de Dario Fo la Teatrul de Comedie (regia: Tudor Mărăscu)**

ALEXANDER HAUSVATER:
„Cel mai puternic concurent al teatrului“

foto: Corina Tudose

❑ **După părerea dumneavoastră, cum funcţionează transmiterea de energie, în teatru? Pe ce stare se bazează şi cum se creează această stare, de unde vine ea? Este de natură emoţională, mentală, afectivă, senzorială, intelectuală sau de ce tip?**

■ Energia e o necunoscută, probabil că ea există în inconştientul nostru şi, probabil, poate fi împărţită în două categorii: o energie **de suprafaţă**, vizibilă, fizică, artificială, şi energia **adevărată**, care înseamnă spiritualitate, căldură, imaginaţie. Cum transmitem însă această energie publicului – astă, din păcate, mi-a rămas complet necunoscut. La multe spectacole pe care le-am făcut şi care erau extraordinare în sala de repetiţie, publicul n-a reacţionat deloc în sala de spectacol, sau invers... Ori publicul de marţi a reacţionat fantastic, dar miercuri seara, la acelaşi spectacol, aceeaşi energie nu a fost acceptată şi reţinută. Asta ţine de necunoscutul teatrului. Dar energia reprezintă un talent sau o capacitate individuală; or, cum poţi să obţii o capacitate colectivă fără să-ţi abandonezi capacitatea individuală? Cum să ajungi să te abandonezi şi, în acelaşi timp, să rămâi în ritmul energiei vieţii tale? Sunt întrebări de bază în teatru... Actorul suprem este acela care poate să devină membru al colectivului şi, în acelaşi timp, să rămână el însuşi, în ritmul energiei sale individuale.

❑ **Există şi o doză de comunicare afectivă în acest tip de relaţie? Ce loc îşi află ea în creaţia artistică?**

■ Cred că nu poţi să intri într-o sală de repetiţie şi să închizi o uşă în spatele tău, să nu existe o comunicare afectivă: faptul că ne aflăm împreună, că ne-am ales unii pe alţii, că ne regăsim în aceeaşi societate, în aceeaşi lume a personajelor, ne convoacă la o iubire reciprocă. Important rămâne însă scopul final: creaţia, arta.

❑ **Există o „modalitate Alexander Hausvater“ de a aborda teatrul? Sau această modalitate diferă de la un spectacol la altul? Care ar fi caracteristica felului dumneavoastră de a face teatru?**

■ Cred că teatrul, prin definiţie, refuză orice constanţă. Creaţia dramatică, aşa cum ne-a parvenit prin marile genii teatrale, cum ar fi Shakespeare, de pildă, reprezintă acumulări de fabule, de poveşti, de diverse stiluri, de gândiri diferite, care sunt puse în aceeaşi albie, într-o singură formă teatrală. Constanţă înseamnă căutarea unei perfecţiuni în exprimare, cu conştiinţa că niciodată nu se va ajunge la asta, deoarece nu se poate „finaliza“ o conduită umană. Modalitatea mea de lucru nu cunoaşte nici o constanţă. Ce caut eu în procesul lucrului şi ce mi se pare cel mai important este să văd **un adevăr**. Dacă nu reuşesc, ce se întâmplă în sala de spectacol nici nu mă mai interesează. Adică, dacă adevărul n-a fost descoperit în sala de repetiţii, ce a spus publicul sau ce au spus criticii nu mai contează.

❑ **Se zice că mediul influenţează artistul. Sunteţi de acord? În ce măsură v-a influenţat, montând în Occident, faptul că sunteţi născut în România, că aveţi – poate – rădăcinile aici? Şi în ce măsură vă influenţează acum, când montaţi aici, faptul că veniţi din altă parte, din alt tip de civilizaţie?**

■ Noi suntem un reflex al societăţii, al familiei, al evoluţiei noastre, al istoriei, al politicii, al timpului în care trăim. Dar, în biografia mea spirituală, faptul că m-am născut la Bucureşti rămâne un simplu fapt. Cultura şi rădăcinile mele nu sunt în ţara aceasta, fiindcă eram mult prea tânăr când am plecat ca să fi fost conştient de ce se întâmpla. Cu toate astea, deoarece – din păcate – lumea nu ştie destul despre România din punct de vedere cultural, fiind născut la Bucureşti, chiar dacă n-am trăit aici decât şapte ani, în orice interviu, în orice discuţie, mă străduiesc să explic lucruri pe care, de fapt, nici nu le mai cunosc. Am început să le cunosc din nou în 1989, când m-am simţit mândru că o ţară care mi se părea complet abandonată, complet delăsată, se poate revolta contra sistemului totalitar. Revenind aici pentru a treia oară, mi se pare că acum este cea mai dură etapă, aproape dezastruoasă. Credeam că totul va fi diferit: societatea, teatrul... Poate că publicul s-a schimbat, dar restul, din păcate, nu. Este o contradicţie totală între ce anticipam şi ce se întâmplă. Revenind la întrebare, faptul că vin din afară nu-mi spune absolut nimic, pentru că astăzi nu mai există **afară** şi **înăuntru**; aceştia sunt termeni care ţin de o infrastructură din alt regim, în care se spunea întotdeauna că ceea ce vine din afară e mai bun sau că oamenii pleacă în străinătate ca să le fie mai bine, pe când eu ştiu mulţi, mulţi români, în afara ţării, care sunt într-o situaţie lamentabilă... Deci ideea de a veni din afară nu-mi spune nimic; ce-mi spune mult este că, atunci când am venit pentru prima oară, exista aici conştiinţa faptului că se poate ajunge undeva prin prisma evenimentelor istorice.. Şi acum, aceasta nu numai că nu s-a realizat, dar suntem poate şi mai în urmă decât eram atunci... În ceea ce mă priveşte, sunt un produs al mai multor culturi, şi aceste culturi sunt contrastante. M-am născut într-o ţară care se numeşte România... dar, din punct de vedere religios, eram o familie evreiască, deci eram minoritari... eram mereu conştient de asta. Am plecat în Israel, unde nu m-am alăturat naţionalismului israelian, m-am dus la o şcoală creştină, singura şcoală cu educaţie englezească. Educaţia mea a fost complet englezească; dar, în acelaşi timp, făceam armata sau participam la diverse activităţi specifice societăţii israeliene. După aceea am plecat în Irlanda, unde am studiat şi am lucrat în teatru... Şi în Irlanda, iarăşi eram **străinul**... După aceea, am venit în America de Nord şi iarăşi eram **străinul**... Aşa că ideea **străinului** este probabil ideea care m-a determinat cel mai mult... Iar culturile cred că sunt adoptate prin inconştient, în timp ce conştientul se revoltă împotriva acestei adopţiuni. Fiindcă am avut o educaţie foarte clasică şi foarte severă, foarte anglicană, mi-am dat seama că acele culturi numite clasice sau stabile sunt şi ele procese temporare, iar permanenţa culturală nu poate să existe decât prin modul de inspiraţie, prin clipă. Într-un anumit moment, ne regăsim având nevoie de o cultură sau de alta. Ce m-a creat pe mine este, fără discuţie, faptul că adoptam o cultură şi, după aceea, ca pe un cadou primit la o onomastică, o spărgeam prin revoltă.

❑ **Ce credeţi despre teamă ca sentiment în teatru? Dar în societate? Frica, pe scenă, poate fi mai bine exprimată atunci când ea a fost o experienţă colectivă? De pildă, o trupă occidentală ar fi făcut** ...cătuşele **cu tot atâta dăruire şi implicare ca Odeonul?**

■ Nu ştiu, poate chilienii ar fi făcut mai mult, chinezii şi mai mult, iar indienii, în rezervaţiile din America de Nord, şi mai mult ş.a.m.d. Dacă atingi un nerv al experienţei personale, ajungi foarte departe. Când am făcut spectacole despre lagărele de concentrare, de exemplu, mi-era **mie** o teamă teribilă ca acei oameni care supravieţuiseră şi veniseră la teatru să nu creadă că noi încercăm să spunem pe scenă: „şi noi am fost acolo, şi noi am supravieţuit“. Cred că actorul trebuie să exprime o teamă

DIALOG

colectivă, dar această teamă colectivă reprezintă un proces de purificare, nu e teama care ne face pe toţi să fim sclavi. Teama nu este o reacţie fizică sau a sistemului nervos; teama este o modalitate clară a puterii politice de a-şi menţine dominaţia. Aşa că teama **pe scenă** poate să fie arătată numai prin reflectarea experienţei unui public, şi nu prin crearea unei acţiuni. Dacă se poate sugera o experienţă de teamă – acea teamă care te invadează şi îţi anihilează orice simţ, orice simţământ, orice putere de a supravieţui –, actorul devine într-un fel o **materie reflectoare**, o materie care să-ţi aducă aminte, care sugerează, dar nu o materie totală. Eu mă plictisesc când actorul se epuizează pe scenă, se consumă, şi regizorul relatează o poveste, o urmăreşte pas cu pas, de la început până la sfârşit... Eu vreau să prind lucrurile din zbor, să le schimb, să le interpretez, ca spectator, cum vreau, nu să mi se dea mură-n gură. Nu vreau. Teama reprezintă, probabil, primul sentiment uman, fiindcă, atunci când teama nu exista, nu aveam nimic de pierdut. Cu cât acumulezi mai mult, cu atât teama se multiplică. Când primii oameni, Adam şi Eva, au fost izgoniţi din grădina Paradisului, ei au fost aruncaţi în braţele spaimei. Pentru că au fost pedepsiţi cu moartea. Moartea este definiţia ultimă a sentimentului de teamă. Înainte nu-ţi era teamă de nimic, deoarece aveai o eternitate în faţa ta. Dar acum ştii că moartea poate veni oricând... acum, acolo, aici, în orice moment. Şi toată viaţa reprezintă un fel de combatere a sentimentului de teamă. Omul puternic poate să trăiască cu teama şi s-o arate de fiecare dată – asta este ceea ce aş vrea eu de la un actor, ca de fiecare dată să-mi arate cât e de terorizat, cât de artificial, de necrezut este pentru cineva să păşească pe o scenă... doar să facă doi paşi pe scenă şi să reuşească să se comporte într-un mod firesc. Numai pentru faptul acesta şi ar trebui să acordăm un respect total actorului, pentru că el poate s-o facă. Eu n-aş putea. Aşa că teama reprezintă, probabil, definiţia meseriei de actor. Actorul – nu contează câţi ani de experienţă are – în seara premierei e pur şi simplu înspăimântat, e **terorizat**. De ce? Pentru că nu va avea succes? Nu! Multora nu le pasă. E terorizat de faptul că în seara aceea trebuie să se nască, trebuie să nască. Şi naşterea este primul nostru război, prima noastră luptă.

❑ **Ce pondere acordaţi filonului poetic în spectacolele dumneavoastră? Aţi simţit nevoia să opuneţi poezia, lumii violente în care trăim azi?**

■ Poezia scenei există prin definiţie. Când un bărbat şi o femeie se întâlnesc pe o scenă, se naşte poezia, există poezie prin faptul că două corpuri sunt acolo. Întrebarea este dacă ceea ce vor spune ei după aceea nu va reuşi să anuleze această poezie. Poezia este cântecul inconştientului, este spaţiul liber, spaţiul gol al scenei. Şi mă întreb tot timpul de ce anulăm acest spaţiu gol al relaţiei, al iubirii, punând decor şi nu ştiu câte alte lucruri... Cred că o piesă trebuie să aibă crâmpeie poetice tot timpul. Prin urmare, poezia nu reprezintă un Baudelaire, să zicem, care ar veni să-ţi recite câteva versuri, ci obligaţia ta de a-ţi plasa viaţa în această situaţie. Şi cred că asta se şi întâmplă pe scenă.

❑ **Credeţi că aveţi curajul să mergeţi la limită pe scenă, să încercaţi reprezentarea tuturor instinctelor, sentimentelor omeneşti, poate a cruzimii care este în noi, poate a extazului?**

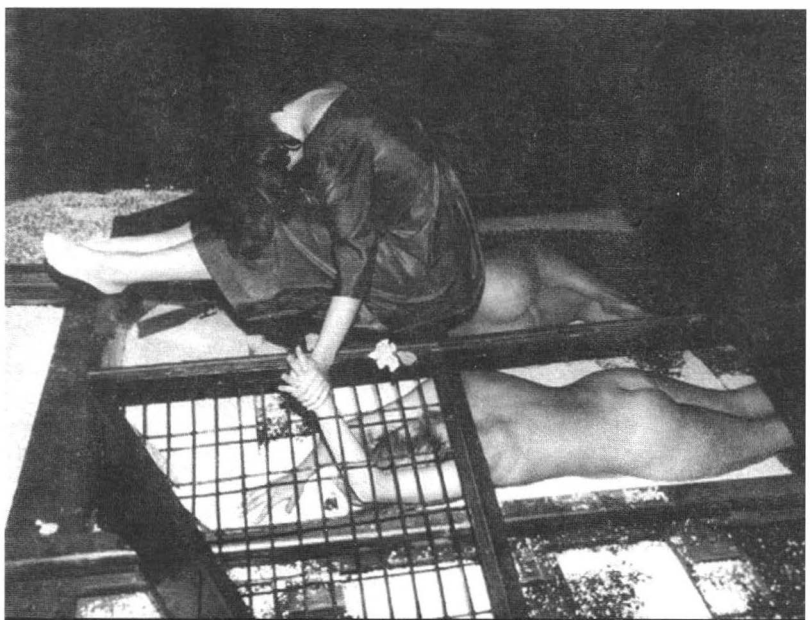
■ Nu, sigur că nu, cred că e imposibil. Şi viaţa este concurentul cel mai puternic al teatrului; faţă de ea, suntem nişte fiinţe minore, nişte clovni, bufoni, imitatori.

❑ **Teatrul nudităţii este un teatru al autenticităţii?**

■ Depinde cum e utilizat. Nuditatea, ca şi sexualitatea, reprezintă expresii ale spiritului. Şi atunci nuditatea poate să devină un fel de manta a spiritului; este o necesitate teribilă, chiar dacă acuma e complet manipulată. Totuşi, aşa ne naştem, aşa murim, aşa dăruim, aşa ne pierdem virginitatea, aşa concepem şi aşa trăim momentele supreme. Şi dacă teatrul nu răspunde la asta, nu răspunde la chestiunea cea mai importantă, cred. În viaţă, astăzi, trupul omenesc e manipulat, satisface o singură funcţie. Pe când funcţia nudităţii concepute de artiştii plastici, de pildă, este să reprezinte, să ilustreze o evoluţie.

■ **Credeţi că actorul român satisface exigenţele a ceea ce numim** actor total**?**

❑ Cred că actorul român are potenţialul să fie unul dintre cei mai mari actori ai lumii. Dar el este doborît, omorît de sistem. Zelul lui şi energia lui sunt obosite din cauza acestui sistem şi, încet-încet, el ajunge să-şi piardă potenţialul. Însă, din toate punctele de vedere, cred că actorul român, care a fost creat printr-o şcoală anumită, este deschis, are poate întreaga gamă de posibilităţi de a improviza, de a crea, de a imita etc.



Imagine din ...au pus cătuşe florilor... **de Fernando Arrabal în regia lui Alexander Hausvater (Odeon)**

Întrebarea radicală se pune în legătură cu această pedagogie care vine din Institut, unde anumiţi profesori (există clasa prof. X, Y) definesc teatrul într-o singură „culoare", ceea ce reprezintă o greşeală fatală. Şi aceşti tineri actori au nevoie de timp ca să uite şi să revină la diversitate, la lipsa de definiţie.

❑ **Şi cum pot ei să ajungă la această lipsă de definiţie, la o disponibilitate mai mare?**

■ Prin experienţa vieţii şi prin faptul că, lucrând cu regizori de stiluri diferite, merg de la un stil la altul, de la o extremă la alta. Dar cel mai important mi se pare ca actorul să-şi definească sieşi de ce face această meserie, de ce este el actor. Dacă nu-şi defineşte acest lucru şi dacă gândeşte ca la noi, în Occident (să facă bani, carieră, faimă etc.), e pierdut. Actorul este actor deoarece vrea să vorbească pentru oameni, pentru Dumnezeu – pentru orice, dar trebuie să existe un ţel. Mai ales în ţara asta, aud că o actriţă trebuie să fie frumoasă, că există relaţii personale între profesori şi eleve – de necrezut! –, că un anume actor nu e bun pentru că e scund... Mi se pare complet ridicol... Totul trebuie complet redefinit. Astăzi, când în toată lumea sunt atâtea greutăţi economice, pentru ca cineva să devină actor, cred că el trebuie să nu aibă încotro, să existe ceva care să nu-l lase să meargă în altă direcţie. Dar ceilalţi, cei care au cel mai mic dubiu asupra talentului lor, să nu-şi risipească viaţa, să facă altceva.

❑ **Aţi afirmat că în teatru contează ansamblul. Nu există cumva şi riscul să atenuezi individualităţile, prin această concepţie?**

■ Există, absolut. Există la fiecare spectacol şi este o încercare teribilă, pe care un actor veteran o înţelege; un actor tânăr n-o înţelege totdeauna. Actorul tânăr va deveni ansamblu şi-şi va pierde individualitatea, veteranul îşi va menţine individualitatea şi felul lui de a gândi, de a reacţiona... Însă e imposibil să forţezi pe cineva să devină altcineva, să devină membru al unui grup. E foarte, foarte greu, asta se întâmplă prin „chimie", şi se întâmplă foarte rar. Mie, de exemplu, mi se întâmplă cam la 8–10 spectacole o dată. Iar atunci când merg la un spectacol unde sunt 20 de oameni pe scenă, pot să văd spectacolul numai uitându-mă la un mic servitor cehovian, care nu face aproape nimic; dar prin privirea lui şi prin prezenţa lui tăcută, eu văd piesa.

❑ **Mă interesează cum ia naştere un spectacol Hausvater din punctul de vedere al colaborării cu actorii. Ce tip de pregătire practicaţi cu ei? Mă refer la anumite exerciţii, la găsirea unor noi mijloace, la tehnici de mişcare, de concentrare, care – de fapt – duc spre cunoaşterea eului uman şi actoricesc.**

■ De obicei, important este să începem repetiţiile printr-un proces de respiraţie, un proces vocal şi corporal, care va scoate actorul din rutina lui cotidiană, din viaţa lui obiectivă, pentru a-l împinge spre un alt nivel de existenţă. Atunci când actorul se va regăsi în universul piesei, în universul spectacolului, procesul de creaţie poate să înceapă. Esenţial, în lucrul cu actorul, este să-ţi dai seama care este balanţa, raportul între creaţie ca proces de primire şi creaţie ca proces de filtrare. Este important atunci ca partea teoretică a pregătirii, cercetarea actorului, înţelegerea lui să aibă loc înainte de repetiţii. De aceea, adeseori, vorbesc cu actorii cu mult timp înainte de a începe repetiţiile... Actorii se deosebesc între ei, bineînţeles, au vârste diferite etc. Aşa că de fiecare dată încerc, cât pot mai mult, să înţeleg de unde vine un actor, ce este şi, chiar dacă pun accent pe munca de ansamblu, să-mi dau seama cum poate să rămână el însuşi în globalitatea spectacolului. Munca de pregătire este mult mai vastă, deoarece trebuie găsite căi, mai ales de improvizaţie, printre care textul este doar **una** dintre modalităţile de exprimare ale actorului. Asta e foarte important. De exemplu, dacă am înţeles că un actor a avut o viaţă mai interesantă decât personajul, încet-încet eu uit de personaj şi mă concentrez asupra actorului; prin improvizaţii, prin situaţii pe care le creăm împreună, îl determin să-şi releve această experienţă personală, pe care, după aceea, o va plasa pe textul respectiv. Devine de o importanţă radicală ca gândirea lui să producă textul, şi nu **să dea iluzia** că produce textul. Nu sunt interesat de joc ca tehnică, nu mă interesează nici măcar actorii buni, mă interesează şi actorii proşti, pentru că actorii proşti pot fi oameni extraordinari; trebuie să vedem **umanitatea**, nu jocul tehnic. Jocul trebuie să deruteze tot timpul; actorul trebuie să aibă momente radicale şi, ca să meargă de la o extremă la alta, să facă un personaj şi, două secunde după aceea, să iasă din personaj şi să poată privi în sine. E nevoie, din punct de vedere psihologic, să lucrez cu el şi să-l determin să nu mai ia în consideraţie propria lui unitate de gândire. Când actorul lucrează cu mine, el este şocat, este revoltat, este înfricoşat şi, pe undeva, trebuie să-şi reevalueze o întreagă carieră sau o întreagă educaţie. Câteodată e imposibil, câteodată abandonează. Ce ţin să subliniez este faptul că textul cel mai important, pentru mine, este lipsa de text, iar jocul cel mai important este lipsa de joc, după cum decorul cel mai important este lipsa de decor ş.a.m.d.

❑ **Există, deci, în teatru şi alt limbaj decât cuvântul şi sensul închis în cuvânt?**

■ Pe cuvânt, desigur, se punea foarte mult preţ în timpul când nu existau alte modalităţi de comunicare, nu mass-media. Astăzi, cuvântul devine ceva mai plastic, mult mai „lichid", el poate însemna, de exemplu, un rezumat al mai multor acţiuni. Astăzi întrebuinţăm un cuvânt pentru zece pagini de ieri şi o frază pentru cinci capitole. Avem această concentrare completă asupra lingvisticii şi un mare lingvist, Chomsky, când vorbeşte despre asta, vorbeşte despre puterea **sugestiei**. Un mare compozitor, John Cage, susţinea că **tăcerea** poate sugera mai multe lucruri decât oricare linie melodică, pentru că linia melodică reprezintă ceva **final.** Aşa că e foarte important ca actorul să înţeleagă că, prin lipsa de mişcare sau prin lipsa de vorbire, el poate sugera foarte multe lucruri. Când începe să vorbească, aceste lucruri se limitează la **unul**, unul singur, la o singură poveste. Teatrul nu mai poate să fie o singură poveste; este povestea tuturor, cuprinde mai multe poveşti. Cinematograful cuprinde o singură poveste, de asta, într-un fel, este inferior teatrului: acolo eşti limitat la un cadru. **În teatru nu ai limite.**

❑ **În montarea unui spectacol, câtă independenţă recunoaşteţi actorului? Devine el un element care acţionează autonom sau un element asupra căruia acţionează regia, care îi poate, eventual, limita posibilităţile de exprimare?**

■ Cât am visat să am o discuţie cu un actor şi după aceea să vin la premieră, după acea unică discuţie!... Actorul **mare**, actorul **complet** este acela care, când lucrezi cu el, filtrează totul în mod organic, conceptual, în felul lui propriu. Şi, când se exprimă, el preia gândirea mea, care trece prin el şi devine altceva, complet altceva. Actorul mai slab, actorul care nu cunoaşte acest proces încearcă să traducă în practică fiecare gând al meu, ceea ce reprezintă o greşeală totală. Un regizor nu poate decât **să declanşeze** o conduită umană. Eu nu pot să cunosc procesele fizice, corporale prin care trece personajul, decât pe cale intelectuală. Aceste procese depind complet de comprehensiunea şi de acel filtraj al actorului. Se întâmplă cu actorii mari; nu se întâmplă cu tinerii, câteodată, şi atunci trebuie să-i aduci la o conduită mult mai precisă. Acestor tineri nu li s-a întâmplat nimic; ei nu s-au zbătut pentru nimic, n-au emigrat, n-au luptat în războaie ş.a.m.d. În România, măcar, a fost o revoluţie şi au fost oameni care chiar au participat la ea, dar, în general, la tineri totul este **teoretic**. Teoretic şi, uneori, din păcate, fără cultură, cultura lor fiind bazată pe mass-media, ceea ce mi se pare foarte grav. Câteodată, actorii tineri mă iau drept un profesor universitar bătrân, deoarece eu cred că este important să le vorbesc despre istorie, despre cultură, atunci când fac teatru cu ei. Pentru că primul exerciţiu al unui student la teatru este „Urcă-te pe scenă!" – şi după aceea? „Urcă-te pe scenă"... câţi oameni pot să facă asta? Nu sunt prea mulţi... „Urcă-te pe scenă" – şi după aceea ce se întâmplă pe scenă? Textul nu este nimic, **transparenţa** e totul. Mi se pare foarte interesant că acelaşi sistem, care dă roade cu un actor, nu obţine nici un rezultat de la altul. Teoria trebuie totdeauna tradusă în practică şi practica este un proces de improvizaţie continuu şi permanent, care cere un singur lucru: să asculţi omul, să asculţi suprafaţa lui şi după aceea să-i asculţi interiorul. Şi să-ţi poţi schimba părerile, dacă e nevoie, la fiecare cinci secunde.

❑ **Şcolile moderne de psihanaliză susţin că teatrul, situaţia de intrare în joc, reactivează copilăria, care păstrează starea de joc, ascunsă la maturi, o stare mult mai liberă, cu o deschidere, cu o libertate, cu o curiozitate mult mai mare. Credeţi în această teorie?**

■ Jocul nu este domeniul exclusiv al actorului. Cred că fiecare om joacă. Tu joci. Te machiezi, te îmbraci, vorbeşti într-un anumit fel, într-un fel vorbeşti cu un iubit, altfel, la birou, cu mama, altfel, cu mine, altfel. Va să zică **te schimbi**; în diferite situaţii ne schimbăm. Fiecare joacă jocuri teatrale, ca o parte integrantă a rutinei lui. Sunt roluri ale vieţii. Este primul lucru care

trebuie înţeles. În societate nu jucăm jocuri teatrale, noi trăim aceste jocuri şi nu cred că ne reîntoarcem la copilărie prin asta, fiindcă asta face parte din chiar fiinţa noastră organică. Diferenţa este că actorul trebuie să-şi asume într-un mod **conştient** acest joc. Faptul de a fi conştient presupune o anumită **dualitate**. Actorul trebuie să joace două roluri în acelaşi timp: rolul vieţii lui – cine este el – şi rolul din spectacol, de care el, ca om, se deosebeşte. Pentru mine e foarte important, de exemplu, nu vocea, nu trupul, nu machiajul, nu neapărat personajul, ci modul în care actorul intră dintr-o lume în alta. Această schimbare de la cine **este** la cine **va fi** sub ochii noştri reprezintă **măiestria** actorului. Iar pentru mine este totdeauna de o importanţă radicală ca publicul să ştie că începem de undeva şi mergem într-o direcţie, dar mergem prin el, cu publicul, reflectaţi de el.

❑ **Credeţi că există un echilibru, în ce face actorul, între – să zicem – intuiţie şi elaborare conştientă, controlată?**

■ E foarte interesant, de exemplu, că n-am văzut niciodată un bun actor care să fie capabil să predea în faţa unor elevi, să explice ce face. N-am văzut asta niciodată. Nicăieri în lume. Se spune că aici sunt actori buni care predau, dar eu n-am văzut niciodată asta. Am vorbit cu oameni ca John Gielgud... mai ales în Anglia, actorul habar nu are ce face. În momentul în care începe să-şi pună întrebări teoretice, întrebări stanislavskiene, el nu mai este actor. Nu mai poate să fie actor. Asta e o chestiune foarte importantă, fiindcă, dacă spunem celor tineri, în şcoală, că jocul înseamnă asta şi asta, le spunem minciuni. Ce poţi să le spui este că predai, să zicem, ramura **aceasta** a jocului. Că îi înveţi **această** direcţie a jocului. Dar jocul este ca respiraţia, ca viaţa, ca trupul, ca iubirea, ca femeia, este inepuizabil şi nu poate să fie definit.

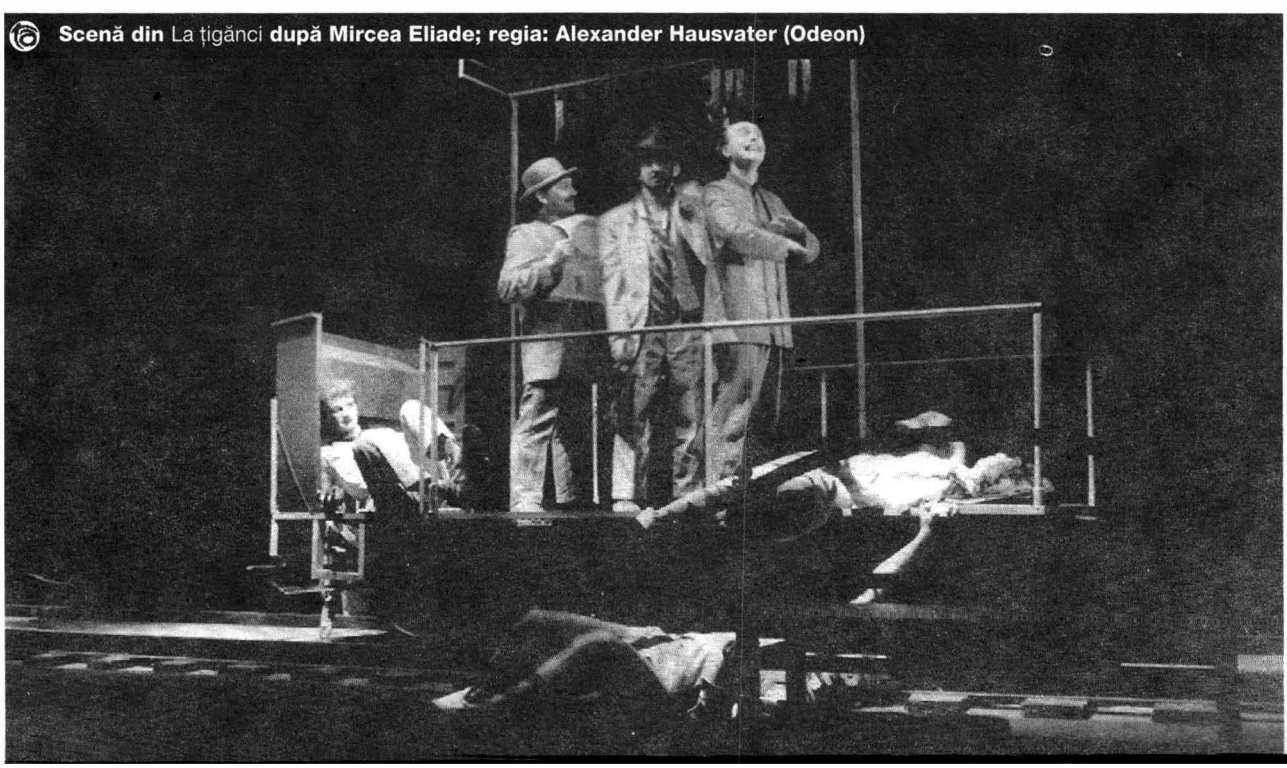
❑ **Credeţi în memoria fizică a actorului, fixată în gest, acţiune, relaţie?**

■ Gândirea oricărui om este **şi** fizică. Fizicul reprezintă reacţia instinctului şi instinctul conduce la reacţia cea mai pură, care nu trece prin judecata logică a creierului. De aceea îmi şi place actorul care exagerează. Îmi place foarte mult **exagerarea** fiindcă, în momentul acela, actorul iese din personaj şi devine **omul** care exagerează. Este reacţia lui, dinspre personaj spre om. Aşa că instinctul memoriei fizice, cum spui, înseamnă un fel de acumulare a tuturor lucrurilor ce au existat anterior în tine. Există o serie întreagă de reacţii instinctive şi actorul **are** aceste reacţii; câteodată ele nu au nici o legătură cu personajul, în acel moment, dar e foarte important să le iei în consideraţie.

❑ **Ce loc ocupă sentimentul în spectacolele dumneavoastră? Nu credeţi că mimarea unui anumit sentiment – a extazului sau a teroarei, de exemplu – ar putea duce la autentica, efectiva lui resimţire de către actor?**

■ Fenomenul că un actor se îndrăgosteşte de un altul, sau de regizor, cu ocazia unui spectacol se petrece pentru faptul că actorul lucrează cu o vulnerabilitate emotivă extraordinară. Noi suntem **les enfants du paradis** – asta nu înseamnă numai expresia inocenţei, ca la Byron, ci şi faptul că aceşti **enfants du paradis**, înainte să iasă din paradis, se dăruiau numai emoţiei. Singura emoţie care exista era abandonarea, dăruirea, iubirea. Aşadar, emoţia primară, originară, emoţia-sursă este acest tip de emoţie. Toate celelalte emoţii care ar mai exista pe lume ar putea să fie „făcute" de către actori, cu condiţia ca această primă emoţie să existe în ei. Pentru mine este totdeauna hotărîtor, când văd un actor, dacă el poate să iubească, să se dăruiască, dacă este un pasional. Şi dacă nu e... actoria lui nu mă convinge prea mult. Artiştii sunt oameni de o pasiune evidentă şi această pasiune evidentă este în adâncul fiinţei, nu neapărat în conduita lor. La un moment dat al vieţii mele, am învăţat să deosebesc aceşti oameni de alţii. De exemplu, la **Pericle** am lucrat cu o actriţă de la care nu reuşeam să scot nici o emoţie. După multe jocuri psihologice, am întrebat-o: „Tu ai avut copii?" „Da." „Şi a fost dureroasă naşterea?" A spus „da". „Şi ai ţipat?" Şi-a spus „nu". „De ce?" „Pentru că n-am vrut să-i deranjez pe ceilalţi." Va să zică, n-a ţipat la naşterea copilului pentru că n-a vrut să deranjeze. Şi deodată mi-am dat seama de un lucru fatal: această emotivitate ne deosebeşte. Actorii care sunt emotivi – aceşti actori **ţipă**. Este un ţipăt emotiv complet, este o necesitate... de a se întâlni, de a se iubi, de a se atinge. Şi emotivitatea este importantă nu neapărat la nivelul acţiunilor de scenă pasionate, ci la cel al acţiunilor de scenă banale. Asta e radical, în teatru. Nu mă interesează ca indivizii care joacă în **Romeo şi Julieta** să se prefacă îndrăgostiţi, mă interesează că individul care spune „cafeaua este pe masă, domnule" **plânge**, fiindcă acel „cafeaua este pe masă, domnule" este acţiunea lui principală în acea zi, este forma lui de compătimire şi de generozitate. Poate că e minimă, poate că nu e nimic, dar, în existenţa lui, este esenţială.

DOMNICA ŢUNDREA GHEORGHIU



Scenă din La ţigănci **după Mircea Eliade; regia: Alexander Hausvater (Odeon)**

Despre „ăia“

Cel mai curent reproș adresat criticului de către creatorii de teatru este neadecvarea la obiect, faptul că inșii (dar cel mai des insele) sunt catapultați de către redacții incompetente și preocupate de scandal în sala de spectacol (unde teatrul le rezervă sau nu locuri) și că, o dată ajunși acasă, ei emit opinii fără legătură cu propunerea regizorală, cu obiectivele interpretării, cu știința decodării semnelor din decor și costume, cu estetica și stilistica spectacolului, dar, precis, determinate de „ăia“. „Ăia“ sunt cei care îi manevrează și manipulează. „O seamă de cronici prost scrise“, califica Dan Micu articolele care contestau într-un fel sau altul spectacolul său de la Teatrul „Nottara“ cu **O noapte furtunoasă**. Întrucât regizorul spunea că dosarul de presă al spectacolului este voluminos și că el cuprinde și multe laude entuziaste, deducem că acestea din urmă erau bine scrise. În general, prevalează opinia că aceia care laudă sunt inteligenți, culți și au darul expresiei, în timp ce „ăia“ care strâmbă din nas nu au nici calificarea, nici caracterul necesar pentru a-și tipări opiniile. N-am auzit pe nimeni plângându-se că e lăudat de un prost.

Situația astfel descrisă în rezumat nu e nouă și caracterizează într-o măsură mai mare sau mai mică relațiile din spațiul public între oamenii a căror principală motivație este succesul. Timizii, vulnerabilii, cei care nu suportă să fie atinși nici cu o floare să nu se apuce de teatru, dar nici de cronică dramatică. În aceste meserii ar trebui să se intre cu un psihic sănătos, deoarece practicarea lor nu e fără pericole pentru echilibrul mintal. Măcar la începutul vieții profesionale, artistul să nu sufere de mania persecuției și de corolarul ei, delirul de grandoare. Iar cronicarul să nu conteze prea mult pe constanța sentimentelor: ani de zile de devotată exegeză sunt anulați când se formulează o obiecție cu replica: „Te-ai dat cu ăia!“.

Și, acum, câte ceva despre „ăia“. În pofida ingerințelor ideologice, a cenzurii, a unei politici stupide de „îndrumare“, autoritățile comuniste n-au izbutit să modifice percepția corectă a scării valorilor. Prin interzicerea spectacolelor **Proștii sub clar de lună** și **Revizorul**, lui Lucian Pintilie nu i s-a luat locul ce i se cuvenea. Toată lumea știa că este unul dintre cei mai talentați regizori de teatru. Cenzura putea să interzică tipărirea numelui său, dar aici nu s-a reușit (ca în URSS) folosirea inerentelor rivalități între artiști pentru a-i manipula pe unii împotriva celorlalți, maculând intimitatea și sensul procesului de creație. Toată lumea știa și accepta că Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu au talent, iar tinerii regizori, când debutau, se făleau cu aceia dintre ei care le-au fost profesori sau de la care au învățat ceva văzându-le spectacolele. Tamara Dobrin, ministru-adjunct la Ministerul Culturii, îl detesta pe regizorul Alexandru Tocilescu și nu-și ascundea acest sentiment. Dar Tocilescu lucra, greu dar lucra, și spectacolul său **Hamlet** (neiubit de o anumită parte a autorităților) a beneficiat de cronici analitice și serioase semnate de Andrei Pleșu, Valentin Silvestru, Miruna Ionescu, Ileana Lucaciu. Or mai fi fost și alții, pe care nu îi știu sau i-am uitat. Pe vremea aceea era foarte clar cine sunt „ăia“ și cum trebuie făcut pentru a impune valoarea, fie cu complicitatea, fie prin înșelarea lor.

Acum, „ăia“ s-au diversificat, s-au răspândit, dar cantitatea de dispreț a rămas constantă. S-au multiplicat suspiciunile: când Doru Mareș scrie în „Cotidianul“ și afirmă apoi la Tele 7abc că spectacolul **Fuga** pus de Cătălina Buzoianu este un „eșec“ și este „greșit din punct de vedere politic“, e greu să nu ghicești în spatele tânărului critic fantoma bătrânului Dulea: comunista intransigență anticomunistă schimbă semnul luptei de clasă, dar nu scoate ideologia și propaganda de pe teritoriul artei. Când spectacolul nu este nici măcar nominalizat pentru premiile UNITER, ideea că de fapt Caramitru, care e certat cu Cătălina Buzoianu, o „lucrează“, nu mai pare atât de absurdă. Dar nici cu totul îndreptățită: trebuie să-i dăm lui Doru Mareș și dreptul de a se înșela pe cont propriu. Când a venit Andrei Șerban în țară, oricine găsea un defect spectacolelor sale era un prost și un comunist. Așa i-a spus chiar el Nataliei Stancu, după cronica ei la **Livada de vișini**. În 1995 i-a venit lui Andrei Șerban rândul să aibă un potențial creator diminuat, după ce, la premiera de la Operă cu **Oedip**, i-a mulțumit președintelui Ion Iliescu. Scria Simona Hodoș în pagina politică (?!) a ziarului „România Liberă“, sub titlul „Duplicitatea artistului la maturitate“: „Fericit că e băgat în seamă, că i se acordă atenție și sprijin, el devine brusc obedient. Și în această stare de spirit, creează lălău și se abandonează fie clișeelor, fie stridențelor. Ca artist adevărat ce este, Andrei Șerban a reușit (contra)performanța de a le aduna pe ambele într-o unică operă“. Deci, când făcea declarații convenabile politicii ziarului, Andrei Șerban era inatacabil. Un simplu „mulțumesc“ l-a înscris printre „ăia“ care fac spectacole „lălâi“.

Nu pot să contest, cu mâna pe inimă, că în anumite împrejurări nu se duce o politică de gașcă, că nu se alcătuiesc organizații pentru a spori numărul de președinți pe cap de locuitor, că nu se premiază părtinitor, că unele cronici nu sunt mai curând declarații de dragoste decât analize. Dar a înscrie toate acestea într-un plan, într-o structură premeditată, este, după părerea mea, un abuz de interpretare. Viața, în general, și cea artistică, în special, este prea mobilă pentru a permite înghețarea în „ăia“ și „ăștia“. Și „ăia“ și „ăștia“ tot noi suntem.

*

Am încercat să rup tradiția adreselor mascate și să folosesc peste tot unde este cazul nume proprii. N-am reușit până la sfârșit. Pronumele demonstrativ nehotărât, în forma sa respectuoasă sau în cea coruptă, mai are încă zile bune de trăit: „ăia“ n-o să accepte eliminarea lui.

MAGDALENA BOIANGIU

ALEXANDRINA HALIC: „Morală și bun-gust“

Alexandrina Halic în mijlocul copiilor, pe scena Teatrului „Ion Creangă“

❑ **Doamnă Alexandrina Halic, primul dumneavoastră rol a fost personajul „Un șase“ din spectacolul** Un vis vesel **de Serghei Mihalkov, în 1965, pe scena Teatrului „Ion Creangă“. Acesta a fost debutul. Este corectă informația mea?**

■ Este corectă în ceea ce privește Teatrul „Creangă“, dar experiența mea în teatrul pentru copii începe mult mai devreme. Prin 1959 a existat un teatru care se chema „Teatrul de Tineret și Copii“. Atunci mi se pare că s-a înființat. Avea o sală pe strada Eforie – unde este acum Cinemateca, aceea era sala pentru copii –, cealaltă fiind la actualul Teatru Mic. Spectacolele au început în 1959, anul în care eu am devenit studentă la Institutul de Teatru. A fost șansa vieții mele că s-a înființat, poate că altfel n-aș fi ajuns actriță. Nu avea nimeni nevoie de o actriță de un metru și jumătate, dar Ion Cojar, care era primul regizor al acelui teatru pentru copii, s-a gândit că ar avea nevoie de mine și atunci, după anul II de facultate, când eram gata să renunț la meserie, m-a chemat să colaborez aici. Primul meu rol într-un teatru profesionist a fost o fetiță – se numea Ina – într-o piesă a lui Alecu Popovici, **Băiatul din banca a doua**. Apoi, în anii III și IV de facultate, am jucat destul de multe roluri. Primul meu travesti a fost în **Emil și detectivii** după Kästner. Mi se întâmplă ceva dulce-amar; pot să măsor trecerea timpului după faptul că atunci am jucat un băiețel cu pantaloni scurți, iar acum, după vreo treizeci și ceva de ani, în aceeași piesă joc o bunică. Uite-așa măsor eu vremea. Am mai jucat Micuța Dorrit, în piesa cu același titlu după Dickens. Mi-am dat examenul de diplomă tot cu o piesă din teatrul pentru copii. Deci mă leagă destule lucruri de acest tip de teatru. Dar asta face parte din preistoria Teatrului „Ion Creangă“... A urmat o perioadă de stagiu la teatrul din Botoșani, un an de zile. M-am reîntors în 1965, exact la premiera spectacolului **Vis vesel**.

❑ **Foarte des apăreți în travesti: în Pinocchio, în David Copperfield. Travesti-ul este ceva specific carierei dumneavoastră, nu-i așa?**

■ Nu știu dacă eu am ales travestiurile ori ele s-au potrivit personalității mele. Am jucat mult mai ușor băieți. Și glasul, și fizicul m-au ajutat. Poate că erau și mai multe roluri de băieți în piesele care s-au pus... Am jucat și câteva fete – Oana în **Apus de soare** la Botoșani, apoi Alice din **Alice în țara minunilor**. Am jucat-o și pe Jane în **Mary Poppins**, dar, recunosc, mai greu. Nu știu dacă jucam mai credibil băieți, sau fetele nu erau apropiate felului meu de a fi, de a juca; nu-mi dau seama foarte bine. A fost să fie așa.

❑ **Oricum, Pinocchio, la Teatrul „Ion Creangă“, înseamnă Alexandrina Halic. În cele două montări (1971, regia Barbu Dumitrescu și 1982, regia Cornel Todea, spectacol care se joacă și în prezent), dumneavoastră interpretați același personaj. Și eu, precum atâția alți spectatori, nu mi-aș putea imagina acest personaj întruchipat de altcineva...**

■ Asta pentru că nu ați văzut și pe altcineva în rol. De multe ori am regretat că nu pot să întrunesc calitățile unui actor-copil și pe acelea ale unui bun dansator și ale unui acrobat. Pentru că visam, de pildă – în visurile mele ascunse, acum e prima oară când o mărturisesc –, un Pinocchio care să se miște mai bine decât mine, să fie mai credibil. Am văzut-o pe Julie Andrews făcând un Pinocchio, și era minunată, dar ea e foarte bună dansatoare, ceea ce eu nu am reușit niciodată să fiu; deci, se poate și mai bine. N-a fost altcineva în Teatrul „Creangă“ – nu mai avea nimeni un metru și jumătate –, dar cred că putea să-l facă și alt actor.

❑ **Da, numai că, așa cum l-ați făcut, l-ați făcut atât de bine încât el a avut succes și aici, și în Italia, la un festival celebru. Cronicile turneului vă evidențiau la superlativ jocul. În legătură cu asta, se poate spune că și spațiul acesta atât de special a născut vedete. Mă gândesc și la Daniela Anencov...**

■ Dacă ne referim la întreaga existență a Teatrului „Ion Creangă“, îmi amintesc cu plăcere de o colegă – acum este la Odeon, dar ani de zile a fost vedetă aici: Jeanine Stavarache. Îmi amintesc de rolul pe care l-a făcut în spectacolul **Soldățelul de plumb**, dar și în **Snoave cu măști**, **Trei grăsani**, **Harapnicul fermecat**. E o actriță foarte dotată pentru acest fel de teatru – dansează, cântă, e un actor complet. Apoi, nu pot să nu o amintesc pe Genoveva Preda, împreună cu care am jucat mult. Ori de câte ori era nevoie de un cuplu de actori-copii într-un spectacol (ea jucând, bineînțeles, și altceva, nu numai copii), **noi** eram alese. Adesea, în amintire, lumea ne asociază. Noi aproape tot timpul am jucat împreună: și în **Muzicanții veseli**, și în **Turandot**, și în **Poveste neterminată** de Alecu Popovici, și în multe altele. Aș mai aminti-o pe Florina Luican, care a fost ani de zile Albă ca zăpada într-un spectacol longeviv. La fel, Cornelia Pavlovici, în **Cenușăreasa**...

Dar se întâmplă și ceva nedrept: când copiii pleacă din sala de spectacol, ei nu cântăresc valoarea interpretativă – nu că aș pune-o eu în discuție –, ci importanța personajului pe care îl văd pe scenă. Așa că aș vrea să o pomenesc și pe Sibylla Oarcea, care a jucat și ea personaje importante – Domnișoara Trotwood în **David Coperfield**, Împărăteasa din **Albă ca zăpada**.

❑ **În** Ivan Turbincă, **personajul Moartea...**

■ Da. Domnului Cornel Todea îi place să spună: „există actori-locomotivă, care trag după ei spectacolul și îi aduc alături de spectatori“. La fel e și Ivan Turbincă – colegul nostru Eugen Apostol. Publicul nostru își alege actorii preferați după bucuria pe care personajul le-o oferă într-un spectacol.

❑ **Au existat spectacole în care ați jucat și care au întrunit adeziunea publicului și a criticii deopotrivă?**

■ Spectacole care să întrunească toate – și adeziunea criticii, și succesul la public, și bucuria actorului de a juca în ele,

spectacole perfecte... nu ştiu dacă pot să citez. Aici intervine şi subiectivitatea: eu, nefiind critic de teatru, nu pot să fiu aspră cu spectacole care mie, ca actor, mi-au plăcut. Vreau să mai spun ceva: critica nu a fost totdeauna generoasă cu Teatrul „Creangă". Poate, uneori, a avut şi dreptate... Oricum, pe gustul meu, deci spectacole care mi-au produs plăcere, bucurie mare, în ultima vreme, sunt **Furtuna** (deşi nu joc în el) şi **David Copperfield**, care, ca şi **Pinocchio**, m-a bucurat din pricina ataşamentului publicului. Pentru rolul din **David Copperfield** am luat şi un modest premiu din partea criticii. Un spectacol pe care l-am jucat cu plăcere a fost şi **Mary Poppins**, iar ca ofertă (nu ca realizare, poate), în ceea ce mă priveşte, a fost **Micul prinţ**. Îmi mai amintesc cu încântare, de pe vremuri, **Poveste neterminată**, pentru care am luat şi un premiu. Era frumos făcut; îl regizase Ion Cojar.

❑ **În spectacolul** Muşchetarii măgăriei sale **de Ion Lucian şi Virgil Puicea jucaţi alături de treisprezece copii.**

■ E o experienţă. Este un spectacol făcut în cadrul Clubului „Micul Actor". Mie mi se pare util, mai ales pentru copii – să guste teatrul şi dinăuntrul lui. Am văzut, în cei doi ani de când lucrăm aşa, copii evoluând foarte frumos, dezvoltându-se foarte frumos ca personalitate – dezinhibaţi, scăpaţi de complexe...

❑ ... **cu încredere în ei**...

■ Cu încredere în ei, da. Pentru ei această experienţă va fi foarte utilă, indiferent că vor deveni sau nu actori. Au învăţat să vorbească frumos, să lucreze în echipă, să fie prompţi, să-şi scormonească imaginaţia. A fost o vreme, mi-aduc aminte, în tinereţe, când consideram că nu e bine ca în spectacolele noastre să existe interpreţi-copii, pentru că asta ar însemna un hibrid. Acum însă îmi dau seama că puteam să începem experienţa asta mai de mult.

❑ **Pentru că ştiu că sunteţi preocupată de tot ce ţine de teatrul pentru copii, la nivelul exigenţelor spectatorului şi al realizării spectacolului, aş vrea să vă întreb ce tip de reprezentaţii credeţi că s-ar potrivi copiilor de acum. Ar fi mai bun un alt tip de scenariu, o altă concepţie asupra montării, ce credeţi?**

■ Din experienţă – pentru că am jucat mai ales pentru vârstele mici –, cred în spectacolele tradiţionale, construite pe un text elaborat riguros, inteligibil pentru copii, cu vorbe puţine şi cu multă imagine; sau, dacă nu-s puţine vorbele, măcar să fie foarte limpezi! Mi-am dat seama că, de pildă, copiii nu gustă, nu înţeleg parodia; apoi, nu ajunge la ei foarte lesne sugestia complicată, simbolul. Copiii au alt timp interior. Publicul adult poate să gândească, să disece, să „treacă" prin el, ulterior, ceea ce se întâmplă pe scenă; copilul are nevoie de contactul direct, imediat, de impresia instantanee. Cred în spectacolele făcute pornind de la baza asta, dar cu mult talent, cu multă culoare, cu multă generozitate. Nu spectacole sărace, neputincioase, prăfuite. Copiii care vin să vadă pe scenă poveştile copilăriei au mult de câştigat, cred. Informaţia pe care o au dinainte îi ajută să guste mai mult spectacolul de teatru. De aceea, sunt pentru dramatizările literaturii copilăriei (care, de altfel, a avut todeauna locul ei pe scena Teatrului „Creangă"), mai ales că o anumită parte a publicului, mai săracă în lecturi, s-a întâlnit cu nişte capodopere, poate pentru prima oară, în sala teatrului nostru. Am chiar şi exemple. Mi amintesc de comentariul unui copil deştept, care mi-a reproşat, la o a doua reprezentaţie, că povestea lui David Copperfield e mult mai amplă în carte şi că la noi în scenariu se află un tablou din „Oliver Twist"!

Dar sunt convinsă că e nevoie şi de altceva. Am discutat o dată cu Cornel Todea posibilitatea de a-i implica pe copii într-un spectacol care se naşte atunci: copiii să intervină nemijlocit în acţiune, pentru că oricum sunt tentaţi să o facă; iar acum nu pot să schimbe acţiunea aşa cum şi-ar dori-o.

Totuşi, ştim prea puţin ce i-ar interesa. Nu am găsit loc pentru spectacole SF; este şi greu să le montezi, e adevărat. Dar nu mă gândesc neapărat la cosmonauţi, cosmos sau „Star Trek", ci la nişte lucruri prin care viaţa de acum sau din viitor să fie mai prezentă. Ne-am cantonat într-un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat, jucăm texte din secolele trecute, basme atemporale, îl jucăm pe Shakespeare, dar copilul din ziua de azi se regăseşte poate în **Matilda**.

❑ **Dar nici scenarii cu o astfel de problematică nu sunt...**

■ Nu sunt texte, e adevărat. Asta este una dintre durerile noastre mari.

❑ **Scenariile SF ne transportă doar aparent în alt timp – în ele este un abuz de tehnicitate şi de jargon specific – dar „povestea" e tot clasică.**

■ E drept, numai că eu, care sunt o pasionată privitoare a serialului „Star Trek", i-am găsit şi valenţe morale, dincolo de impresionanta desfăşurare tehnică. Poate sunt puţintel depăşită, dar cred că pe scena Teatrului „Ion Creangă" trebuie să-şi găsească loc mai ales lucrări care pun problemele foarte clar din punct de vedere moral. O să fiu contrazisă: copiii trebuie să descopere **ei** binele, să-l despartă **ei** de rău. Eu zic că e mai bine să-i învăţăm de-acum că se pot arde. Aşa cred. După cum cred că doar bunul-gust ar trebui să existe pe scena unui teatru pentru copii; din toate punctele de vedere. Bunul-gust înseamnă, în ultimă instanţă, şi o realizare cum trebuie a spectacolului. Cred că, atunci când e vorba despre copii, nu avem voie să le deformăm în nici un fel nici sufletele, nici simţul estetic. Cred că asta este marea noastră datorie. Mă gândesc că atunci când s-a pus problema existenţei unui psiholog pe lângă teatrul de copii, nu s-a pus în zadar. Copiii trebuie urmăriţi, să se vadă limpede ce le face bine şi ce le face rău în contactul cu teatrul de acest gen.

❑ **Când aţi vorbit despre spectacolul tradiţional, aţi avut în minte vreun titlu ce poate fi considerat exemplar în acest sens?**

■ În general, repertoriul Teatrului „Ion Creangă" nu a ieşit din aceste limite tradiţionale. Niciodată, din păcate, nu am încercat şi o altă formulă. Oricum am întoarce-o, toate spectacolele, chiar dacă au fost şi intervenţii din sală, chiar dacă ne-am scărpinat cu mâna dreaptă la urechea stângă, tot din această categorie sunt. Poate de aceea au existat aici şi spectacole prăfuite, fără strălucire. Sigur că, într-un moment ca acesta **(discuţia a avut loc în preajma aniversării teatrului, noiembrie 1995 – D.M.)**, nu o să numesc şi eşecurile. Şi nici nu vreau să suprapun noţiunii de tradiţional sensul de prăfuit, de învechit.

❑ **Care este publicul fidel al Teatrului „Ion Creangă"? Vă întreb asta ca pe una dintre actriţele preocupate de relaţia cu spectatorii, cu copiii, de cunoaşterea lor.**

■ Foarte succint, ar fi: părinţi cu copii, copii aduşi în mod organizat – în timpul săptămânii –, preşcolari, şcolari, şcolari mici şi adolescenţi.

❑ **Am impresia că cei mici, până la 10 ani, reprezintă majoritatea spectatorilor. Spectacolele importante lor li s-au adresat şi...**

■ ... şi, în fond, rostul Teatrului „Creangă" ăsta este, aici se află unicitatea lui. El răspunde nevoii de joc a copiilor de această vârstă, face începuturile unei educaţii estetice şi cred că nu e bine să se despartă de acest public. Oricum s-ar numi instituţia – „teatru pentru copii şi tineret", „pentru tineret şi copii", „pentru toate vârstele începând cu 4 ani"...

DANIELA MIŞCOV

DIRECTORUL ŞI TRUPA

– în acest număr, Teatrul de Comedie –

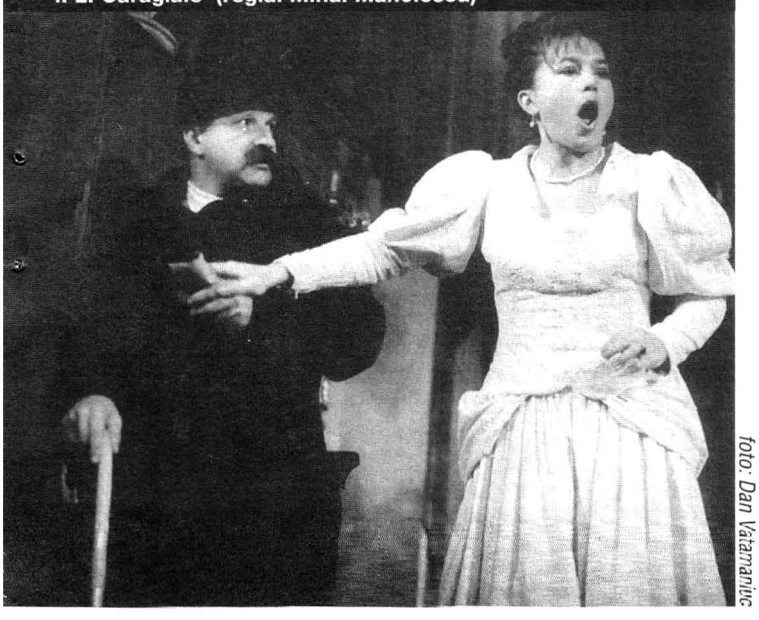
VIRGINIA MIREA:
„E foarte greu să conduci azi un teatru“

– Aveţi nemulţumiri în legătură cu atmosfera de lucru din Teatrul de Comedie?

– Îmi pare rău că, după revoluţie, trupa noastră s-a destrămat. Au plecat mulţi actori, din **n** motive, şi, chiar dacă s-a încercat o refacere a trupei, nu s-a mai revenit la atmosfera minunată de dinainte. Am sentimentul că, poate tocmai din acest motiv, Teatrul de Comedie e privit în ultima vreme ca un paria. Suntem foarte puţini actori aici şi e păcat că nu se pot „aduna apele“ odată, ca să reuşim să muncim în armonia necesară actului de creaţie. E absolută nevoie de un mediu cald, bun, mai ales când se lucrează în echipă.

– Cum credeţi că ar putea fi depăşit acest moment de criză?

– Nu vreau să caut vinovaţi, dar e rău că se simte o stare tensionată. Nu pot da rezolvări, pentru că e foarte greu să conduci azi un teatru. Trebuie să ai relaţii, să aduci fonduri suplimentare care să atenueze sărăcia, trebuie să iubeşti actorii, să propui un proiect cultural, dar şi să ai talentul managerial de a face toate acestea fără ca truda şi chinul muncii tale să se răsfrângă asupra celor pe care-i conduci. Lumea teatrului e înconjurată de un cerc vicios, din cauza lipsei banilor şi a unor legi corespunzătoare. Ce om ar fi dispus să se supună statutului ingrat de conducător al unui teatru doar din amor pentru artă? Cine ar putea să se lupte cu morile de vânt? Cine ar putea să-i mulţumească pe toţi actorii, oferindu-le piese bune şi regizori pe măsură? Cei care, totuşi, încearcă, merită, măcar pentru asta, respectul...



Ion Chelaru şi Virginia Mirea în D'ale carnavalului **de I. L. Caragiale (regia: Mihai Manolescu)**

foto: Dan Vătămaniuc

VLADIMIR GĂITAN:
„ A fost o lecţie de care aveam nevoie“

– Ce a însemnat ultima demisie a dumneavoastră? Ce au însemnat cele dinainte?

– Ele sunt legate. Şi încerc să răspund, cu această ocazie, şi unei foarte mari cronicărese a noastre care le califica drept „umori“ de nu ştiu ce origine... Aş dori, aşadar, să pun lucrurile pe făgaşul lor: aceste demisii repetate şi devenite oarecum celebre în spaţiul teatral bucureştean au însemnat un serios strigăt de alarmă către Putere şi către colegii mei. Nu a fost, însă, perceput ca atare! (A şi fost comentat în diverse feluri. Nu m-au deranjat interpretările, m-a întristat faptul că nimeni n-a înţeles adevăratul motiv al gestului meu.)

Toate nenorocirile se întâmplă din cauza unui vid de legislaţie şi a sărăciei lucii în care se zbate artistul român. La acestea mai vreau să adaug un neajuns ivit după 1989: „dictatul“ impus de regizorul de marcă, de regizorul talentat şi recunoscut, care a reuşit să zăpăcească toate teatrele prin formarea unor distribuţii mixte... Aş mai dori să vorbesc şi despre breasla mea, despre **unii** dintre colegii care, în cadrul ultimei şedinţe sindicale, m-au fost târnosit – ăsta-i cuvântul cel mai potrivit! –, nemaiamintindu-şi decât lucrurile rele pe care le-am fost făcut, nu şi pe cele bune...

Cred că această discuţie trebuie să fie un fel de „remember“ al celor doi ani petrecuţi de mine în fruntea Teatrului de Comedie, când am încercat să deslușesc şi unde se găsesc pericolele ce ar putea devasta teatrul românesc la un moment dat.

– După 1989, actorilor nu li s-au dat bani, dar li s-a dat posibilitatea de a colabora cu mai multe teatre. S-a găsit şi o soluţie prin care programul unui teatru să poată fi protejat de această circulaţie a creatorilor de artă?

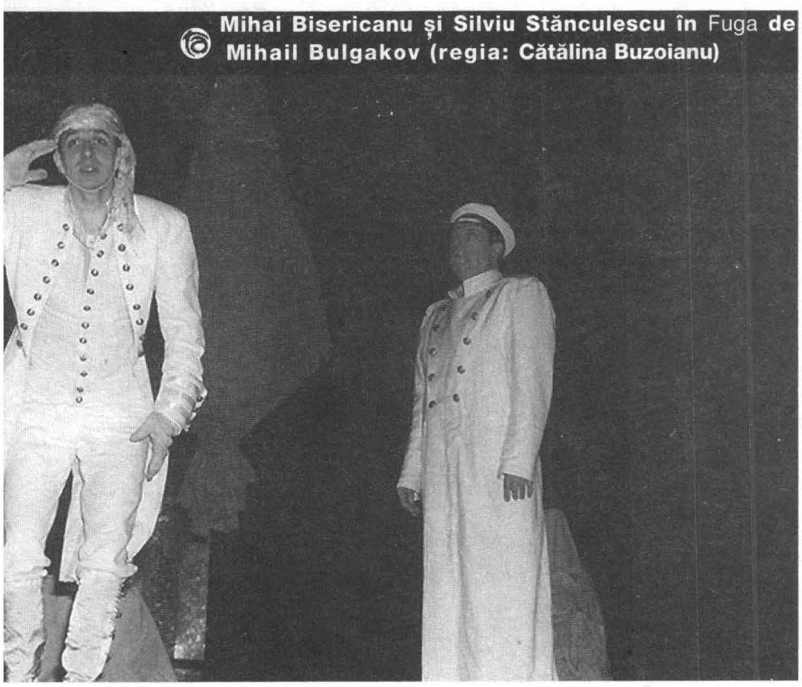
– Eu am găsit o rezolvare foarte simplă a acestei probleme: la contractele vechi, devenite anacronice, am propus un contract adiţional care conţinea cinci sau şase puncte. Unul singur stârnea nemulţumiri, cel care stipula ca, şi în cazul unei demisii, actorul să fie obligat ca, până la închiderea stagiunii sau până la posibila sa înlocuire, să respecte programul teatrului din care urma să plece. Altfel, se poate ajunge extrem de uşor la situaţii-limită, cum s-a întâmplat, de pildă, la noi, cu Mihai Bisericanu, cu George Ivaşcu, Valentin Popescu, Diana Dumbravă şi, mai demult, cu Şerban Cellea.

Am prezentat acest proiect, acum şase luni, o dată cu penultima mea demisie, d-lui Horea Popescu. Nu a fost luat în seamă şi iată că, astăzi, colegii care îmi ţin locul îşi sparg capetele încercând să facă un program coerent al spectacolelor la sfârşit de săptămână; şi cu greu reuşesc. Din păcate, zilele faste pentru reprezentaţiile teatrale au rămas doar vineri, sâmbătă şi duminică. Este un adevăr pe care nu-l putem nega, mai ales că Teatrul de Comedie nu are poziţia excelentă a Teatrului „Nottara“ sau a Teatrului Mic. El este plasat pe o stradă urîtă, care, după ceasurile şase, devine şi mai urîtă. Cu greu îl convingi pe spectator să vină până acolo...

– Dincolo de aceste demisii, nu se poate nega faptul că aţi încercat din toate puterile o revigorare a teatrului: aţi organizat un concurs serios în urma căruia au fost angajaţi tineri foarte talentaţi, aţi adus regizori de prestigiu care au montat spectacole-eveniment, aţi organizat un festival internaţional al comediei româneşti... Totuşi, mulţi dintre tinerii care şi-au început cariera aici au migrat destul de rapid spre Teatrul „Bulandra".

– Plecarea lor ţine şi de o anume moralitate! Noi, actorii, avem o structură de copii: construim o viaţă întreagă palate din **lego** şi suntem, la urmă, în stare să le lovim cu piciorul şi să le dărâmăm. V-o spune un om care face parte din această breaslă!

Recapitulând, la concurs s-au prezentat 60 de tineri dintre care noi i-am ales, cred, pe cei mai buni. Am angajat doi actori foarte talentaţi care au venit de la Ploieşti, fiind perfect necunoscuţi la vremea aceea, şi pe care d-na Cătălina Buzoianu nu apucase să-i distribuie încă în nici un spectacol. Mă gândesc la Diana Dumbravă şi la Valentin Popescu. I-am adus, când încă



Mihai Bisericanu şi Silviu Stănculescu în Fuga **de Mihail Bulgakov (regia: Cătălina Buzoianu)**

mai erau studenţi, pe Alexandru Pop, pe Dorina Chiriac şi pe George Ivaşcu. L-am reangajat pe Mihai Bisericanu, care devenise deja o mică vedetă, dar fusese dat afară din teatru de către vechea conducere pentru acelaşi act de indisciplină, pentru aceeaşi lipsă de moralitate de care avea să dea dovadă şi sub direcţia mea. Nu mai vorbesc de Marius Gâlea, alt tânăr actor care m-a anunţat, cu o săptămână înainte de premiera spectacolului **Troilus şi Cresida**, că va pleca în Franţa însoţind-o pe soţia sa, care primise o bursă acolo... Am văzut şi eu câteva emisiuni, am citit în ziare despre dramele tinerilor actori, dar vreau să vă spun că, o dată angajaţi, o dată lansaţi, ei devin de o agresivitate, de o rapacitate şi de o lipsă de etică îngrozitoare! Exemplele sunt cele pe care vi le-am dat. Totuşi, nu am ţinut cont de micile lor şicane; au fost distribuiţi, au jucat roluri importante... Şi vă întreb: dacă aş fi fost un director rău, dacă le-aş fi plătit poliţe, ar mai fi devenit ei astăzi atât de valoroşi încât d-na Cătălina Buzolanu să nu mai poată concepe distribuţie fără aceşti tineri? Astăzi se bat teatrele pentru George Ivaşcu şi pentru Mihai Bisericanu! Or, ei m-au lăsat baltă în mijloc de stagiune, fără nici un scrupul.

Un alt lucru care m-a rănit profund şi pe care doresc să-l mărturisesc acum îl constituie conflictul cu d-na Cătălina Buzoianu. Aducerea dumneaei în teatrul nostru este meritul Consiliului artistic şi al d-nei Iarina Demian în special. Piesa **Fuga** stă de zece ani în atenţia Teatrului de Comedie. Condiţiile în care a fost invitată d-na Cătălina Buzoianu la noi au fost extraordinare, iar la vremea aceea dumneaei încă mai vedea în mine cel mai bun director de teatru. Legislaţia actuală nu-mi permitea să plătesc un regizor la valoarea sa reală şi, atunci, Vladimir Găitan, care a înţeles perfect acest deziderat, a completat sumele îngăduite de stat cu bani obţinuţi prin sponsorizare. Am alergat, m-am umilit la tot felul de potentaţi ai vremii pentru un cont special, în condiţiile în care nu există o lege foarte clară a sponsorizării. De fapt, nici un regizor nu poate spune că nu a fost plătit de către teatrul nostru aşa cum se cuvine. Sumele, sigur, nu sunt fantastice, dar despre această strădanie a mea nimeni n-a mai pomenit în vremea din urmă. De asemenea, când a venit în teatru, Cătălina Buzoianu a găsit o trupă echilibrată. A reuşit să scoată un spectacol minunat, **Fuga**, despre care putem spune la ora actuală că este un copil foarte frumos, dar care nu vede şi nu vorbeşte, ajungând aproape în imposibilitatea de a fi programat din cauza colaboratorilor. (Am pornit la drum cu unul – Ştefan Iordache – şi s-a ajuns la opt!) Dependenţa mea de alte teatre, prin migrarea actorilor, a devenit sufocantă. Capriciile acestei mari regizoare au îndemnat-o să plece la „Bulandra" cu unii dintre cei mai buni actori tineri ai Teatrului de Comedie. Sigur că nu s-ar fi întâmplat nimic dacă eu, ca director, aş fi avut posibilitatea să închei contracte individuale cu actorii pentru tot mandatul. Aş fi avut siguranţa unei trupe solide pentru un program de perspectivă. Mai trist este că, în tot acest răstimp, cei care ne conduc destinele nu au reacţionat în nici un fel. Viciul de fond în asta constă.

Întorcându-mă la ceea ce mi s-a întâmplat în teatru, aş dori să vorbesc doar despre ultima întâlnire sindicală, ce semăna îngrozitor cu vechile şedinţe de partid, unde, cu mânie proletară, erau înfieraţi tovarăşii. Tot astfel am fost şi eu judecat. Foarte ciudat este faptul că preşedinta de sindicat, d-na Iarina Demian – care iniţial fusese alături de mine şi care m-a sprijinit de multe ori la greu –, a trecut cu arme cu tot împotrivă-mi, lovindu-mă teribil, cum făcuse mai demult şi cu Lucian Giurchescu. Motivul? Neprelungirea contractului de muncă al secretarei literare Crenguţa Manea, angajată prin cumul la noi, pe o perioadă de şase luni. În condiţiile în care dumneaei declarase că nu va mai rămâne nici un moment în urma plecării mele din funcţia de director şi pentru că doream să las totul în bună ordine, am organizat un concurs pentru ocuparea acestui post. Am socotit că nu trebuie să mă consult cu sindicatul pentru că, în fond, nu desfăceam un contract de muncă; nu-l mai prelungeam, la cererea expresă a persoanei respective. Între timp, Crenguţa Manea s-a răzgândit, nu a venit să stăm de vorbă, ci s-a înscris în sindicat, declanşând conflictul despre care v-am vorbit. În plus, d-na Iarina Demian ne mai aducea la cunoştinţă că regizoarea Cătălina Buzoianu nu va mai colabora cu Teatrul de Comedie decât în urma demiterii mele şi a directorului adjunct, Florin Necula. Vreau să se ştie că din colaborarea mea cu dl. Florin Necula a rezultat un teatru curat, bine încălzit, cu cea mai bună instalaţie de lumină, cu cea mai bună instalaţie de sunet din ţară, cu o linie video obţinută gratuit şi cu ajutorul căreia

înregistrăm fiecare premieră, cu maşini de scris, cu un calculator extrem de modern, cu aer condiţionat, cu o maşină pentru decor. În aceste condiţii cerea d-na Iarina Demian îndepărtarea noastră de la conducerea Teatrului de Comedie, la cererea expresă a d-nei Cătălina Buzoianu. Cum e posibil?! Vorbeam de MORALITATE!

– Ce rezonanţă a avut acest conflict, precum şi demisiile dumneavoastră repetate, în rândul actorilor mai vârstnici, cei care constituie, de fapt, „stâlpii" Teatrului de Comedie?

– Paradoxal, actorii mai în vârstă, aceia care iniţial fuseseră împotriva numirii mele, au rămas până la sfârşit alături de mine. Am avut, la un moment dat, surpriza ca dl. Iurie Darie să se ridice în şedinţă rugându-mă să revin asupra demisiei. A însemnat pentru mine cea mai frumoasă confirmare a utilităţii muncii mele.

– Vă pare rău pentru cei doi ani petrecuţi în fruntea Teatrului de Comedie ?

– Pentru experienţa mea de viaţă nu-mi pare rău. A fost o lecţie de care, pare-se, aveam nevoie. Mai trist este faptul că rămân în continuare actor al acestui teatru, că mă voi întâlni pe scenă cu acei oameni care au reţinut doar lucrurile rele pe care le-am făcut. Mă întreb cum îi voi mai putea privi în ochi, pentru că eu nu pot avea acea duplicitate ce aparent ne caracterizează profesia. Am cochetat cu ideea de a pleca de la Comedie, dar m-am răzgândit, considerând că sunt prea bătrân pentru a mai face acest pas... Sigur că sunt lucruri care mă dor, mi-am sacrificat profesia, de multe ori şi familia pentru a fi un bun director de teatru... Şi acum mă întreb: pentru ce?

CĂTĂLINA BUZOIANU:
„Fiecare are libertatea să facă ce vrea cu viaţa lui"

– Am lucrat cu entuziasm la Teatrul de Comedie spectacolul **Fuga** de Bulgakov. S-a creat o comunicare specială între mine şi actorii acestui colectiv şi chiar mi-am dorit să continuăm colaborarea. În vară, a avut loc la Teatrul „Bulandra" un concurs care a fost prezidat de dl. Liviu Ciulei, eu nefiind în juriu. Cu această ocazie am propus şi am susţinut doi actori care nu erau angajaţi, şi nici nu aveau vreo perspectivă de încadrare la Teatrul de Comedie, dar care colaborau la **Fuga**: Ana Ioana Macaria şi Zoltan Octavian Butuc. Diana Dumbravă s-a prezentat independent, luând cu brio acest concurs; deşi anterior îmi ceruse părerea, eu nu am sfătuit-o pentru nici o opţiune, din loialitate faţă de Teatrul de Comedie. A rămas ca ea să facă aşa cum va crede de cuviinţă. A optat pentru Teatrul „Bulandra". În fond, concursul este o formă legală de angajare a actorilor şi, pe de altă parte, fiecare are libertatea să facă ce vrea cu viaţa lui. În ceea ce îi priveşte pe George Ivaşcu şi Mihai Bisericanu, ei nu aveau nici o intenţie de a se angaja la „Bulandra"; repetau doar, în perioada vacanţei, în cadrul unui contract de cumul la spectacolul **Patul lui Procust**. În baza aceluiaşi cumul, George Ivaşcu avea şi o scenă în **Şase personaje**... – de comun acord cu regizorul Alexandru Tocilescu, la care începuse să lucreze în **Mireasa mută**. De altfel, înţelegerea existentă – pe care am respectat-o până în ultimul moment – l-a făcut să nu lipsească niciodată de la Comedie. În faza finală, înainte de premieră, am obţinut acceptul lui Toca pentru ca George să participe la două „generale"; din nefericire, însă, nu a putut veni, întrucât tatăl său a fost transportat de urgenţă la spital şi a trebuit să-l însoţească. Ambii interpreţi aşteptau să colaborăm din nou la Teatrul de Comedie. Urma să montez o piesă de Goldoni. Demisiile lor au survenit în urma aceleia intempestive şi inutile a d-lui Vladimir Găitan, ca rezultat al unei altercaţii cu dumnealui. Au plecat pentru că s-au simţit umiliţi – deci plecarea lor n-a avut nici o legătură cu mine.

Soluţia cumulului, a colaborărilor e firească, fiind practicată în toate teatrele din Bucureşti. Sunt uluită de comportamentul d-lui Găitan care, de fapt, a provocat acest fals conflict.

GEORGE IVAŞCU:
„Directorul, ca un comandant de navă"

– Ce înseamnă pentru dumneavoastră un director de teatru?

– Un director e în primul rând un strateg; sau un comandant de navă. El trebuie să gândească politica repertorială, să pregătească „bătăliile". Pentru asta îi trebuie sânge rece, nervi de oţel şi conştiinţa statutului de om care e nevoit să rezolve problemele ce se ivesc într-un teatru.

Actorii, fiind nişte instrumentişti ai sufletului, reprezintă o categorie specială de fiinţe umane, cu o încărcătură mai mare de vulnerabilitate, dar şi de orgoliu. Un director ar trebui să pornească tocmai de la această premisă. E îngrozitor de dificil, iar eu unul nu mi-aş asuma un asemenea rol; nu cred că aş face faţă. De aceea, acord circumstanţe atenuante cuiva care a avut curajul să se bage într-o asemenea „încurcătură". Totuşi, în momentul în care ai intrat în acest război al nervilor, eşti dator să-ţi asumi toate riscurile.

– Dar dacă ar fi vorba despre Teatrul de Comedie, ce aţi putea spune?

– Nu am aşteptat niciodată nimic de la nimeni. Nu-mi doresc decât să fiu lăsat să lucrez. Dacă acest lucru nu se întâmplă, singura mea formă de apărare este să încerc să-mi găsesc un loc unde să continui să caut în mine, pentru profesia aceasta căreia m-am dăruit.

Dl. Vladimir Găitan, un priceput manager şi un om plin de bune intenţii, a căzut pradă structurii sale de actor – amestec de vulnerabilitate şi orgoliu –, ce l-a determinat să joace jocul demisiei, fapt care, din păcate, a atras pierderea credibilităţii sale ca director. Ce te faci când un comandant de navă se plânge de fiecare dată că e furtună şi, la o adică, e primul care părăseşte vasul? Te mai poţi simţi în siguranţă tu, ca om din echipaj? Cred că acest histrionism al său este singurul lucru care a creat neînţelegerea dintre noi. Din punctul meu de vedere, nu e un conflict; rămân la termenul de **neînţelegere**. Povestea e foarte scurtă. Mi s-a aprobat angajarea prin cumul la Teatrul „Bulandra" – deci, mai mult decât o colaborare –, fapt ce mi-a creat obligaţii profesionale şi faţă de această instituţie: un program de spectacole şi de repetiţii acolo. Mi se pare total nemotivat ceea ce s-a întâmplat ulterior: mi-a fost interzisă prezenţa la repetiţiile şi la premiera care erau în lucru. Pentru a-mi respecta angajamentul făcut şi a nu mă descalifica profesional, am fost pus în situaţia de a opta între cele două teatre. Am ales „Bulandra". Cred că fiecare om este stăpân pe destinul său, astfel încât nu văd de ce ar avea cineva ceva să-mi reproşeze. Nici eu nu am căutat vină nimănui, ci am încercat să fac faţă situaţiei în care am fost pus. Am continuat să joc în

Scenă din Transport de femei **de Steeve Gooch (regia: Petre Bokor)**

spectacolele Teatrului de Comedie pentru că este trupa în care „m-am născut" și la care țin foarte mult. Cu toate suișurile și coborîșurile, inerente chiar și într-o familie, echipa e minunată. Dacă situația creată nu ar fi devenit imposibil de soluționat altfel, nu aș fi ajuns nicidecum să-mi dau demisia.

CRENGUȚA MANEA:
„Nu am putut fi de acord cu amestecul competențelor..."

– E neplăcut să recunoști, chiar și față de tine, cu atât mai incomod „la rampă", că ți-ai dorit să faci o profesie, aceea de secretar literar, despre care oricine din teatru știe mai mult, mult mai mult decât tine. Ca teatrolog, credeai că ești pregătit să faci față. Dar tragi cu putere aer în piept și o iei de la zero... De câte ori? Nu știu.

E drept că mi-am început colaborarea la Teatrul de Comedie într-o perioadă care s-a dovedit minată de tensiuni și acumulări de conflicte, cărora cu greu li se poate face față. Ce m-a surprins – și lucrul cu care nu am putut fi de acord – este amestecul competențelor, conform devizei „las' că merge și așa". În organizarea conferințelor de presă, în mediatizarea spectacolelor, în propunerile repertoriale, până și într-o serie de aspecte legate de redactarea caietului-program la **Mireasa mută**, deciziile mele se amestecau cu cele ale directorului adjunct, dl. Florin Necula. Intervențiile domniei-sale erau de bună-credință – e posibil –, dar... și drumul spre iad e pavat cu intenții bune. Consider că veleitarismul este inoperant, chiar dacă e dublat de entuziasm bine-intenționat. Și e trist când constați că se plătesc polițe, cu trivialitate și înverșunare. Uităm, cu iresponsabilitate, că în spațiul teatrului ar trebui să-și găsească loc și generozitatea.

În fond, nu cred că un teatru poate căpăta identitate și iradia forță artistică atunci când e condus prin demisii succesive și interimate asigurate cu avânt „de brigadier": „Hei rup, hei rup, ... bum!". Să mai răsune valea și astăzi?!

IARINA DEMIAN:
„Trebuie să înveți să pierzi..."

– Ce puteți spune despre „starea de fapt" a Teatrului de Comedie?

– Așteptăm un nou director. Va fi un concurs. De acum încolo, toți directorii de teatru vor trebui să ocupe această funcție doar astfel.

– Și credeți că va fi elocvent concursul?

– Nu întotdeauna, cu siguranță.

– Cum ar trebui să fie un director ideal?

– Ideal nu există! Poate că nici actorii nu știu exact ce doresc. Poate că fiecare dintre noi își imaginează că ar putea face foarte bine un lucru, dar nu știe cum... Poate că noțiunea de director nu este încă foarte clară... Au fost directori-dramaturgi, au fost directori-actori, au fost directori-regizori, au fost

directori... fără o profesie care să aparţină neapărat teatrului. Eu cred că un director trebuie ales după criterii de valoare; şi să fie, neapărat, cineva care iubeşte teatrul. Actorii, aşa cum sunt – buni, răi, talentaţi, pasionali, contradictorii –, merită mai multă dragoste. De aceea cred că una dintre calităţile conducătorului de teatru trebuie să fie afecţiunea. Animatorul nu trebuie să-i considere pe actori subalternii săi. Trebuie să existe un respect reciproc manifestat în primul rând prin lipsa vulgarităţii în gândire. Destinele artiştilor trebuie dirijate cu dorinţa permanentă de a-i înţelege. Sigur că este greu! Trebuie să ai, însă, puterea de a crea o atmosferă de linişte şi de bine, fără de care teatrul nu poate exista.

– Aţi avut parte, de-a lungul carierei, de un asemenea director care să ofere un climat propice, lipsit de tensiuni?

– N-am avut. Am fost prea puţin iubită, dar am luptat şi am rezistat. Sunt mândră de faptul că mi-am făcut profesia bine, cu dăruire, iubindu-mi şi lacrimile, şi rolurile mici, şi rolurile mari. Sigur că a fost şi mai bine, şi mai rău. În primii ani de existenţă ai Teatrului de Comedie, se aflau aici oameni pe care nu-i pot uita; ei erau bătrânii teatrului, eu eram copil. Se numeau Nicolae Gărdescu, Florin Scărlătescu, Mircea Balaban. Am învăţat mult de la ei. De un climat deosebit, însă, n-am avut parte. Nici directori perfecţi nu au prea existat. La început a fost Radu Beligan, un mare animator. Inteligenţa şi cultura sa deosebită l-au ajutat să definească profilul teatrului. Dar a plecat îndată ce i s-a oferit direcţia Teatrului Naţional. A mai fost Silviu Stănculescu, şi nu pot uita că a excelat printr-o modestie înnăscută, nu făcută. În rest, nu vreau să-mi mai aduc aminte de nimeni.

– Cât de grav a fost afectat Teatrul de Comedie de migrarea unor tineri actori spre Teatrul „Bulandra"?

– Ei joacă în continuare în spectacolele noastre, aşa că, deocamdată, nu le simţim lipsa. Nu e simplu nici pentru ei, nici pentru teatrele în care joacă. E foarte complicat să programezi spectacolele. Pe de altă parte, ei, fiind foarte tineri, merg cu sufletul deschis acolo unde sunt chemaţi şi nu-şi dau seama că asta îi oboseşte, îi uzează... Nu ştiu încă să refuze. Colaborări e firesc să existe; ele trebuie, însă, puse într-o ordine. Mi-aş dori ca ei să se întoarcă, fiindcă nu e uşor să faci o trupă luând-o mereu de la început.

– Ce rol au jucat repetatele demisii ale directorului Vladimir Găitan în destinul Teatrului de Comedie?

– N-aş vrea să vorbesc despre asta. Totuşi, consider că, înainte de a-ţi da demisia, trebuie să reflectezi îndelung, să te iei în serios şi să înţelegi că strigătul tău de alarmă va avea efectul dorit numai dacă respecţi hotărîrea pe care ai luat-o. Atâtea demisii nu pot decât să te discrediteze şi să te facă să pierzi încrederea oamenilor care te-au susţinut. În viaţă trebuie să înveţi şi să pierzi!

ADINA POPESCU: „A şti să fii director e un har"

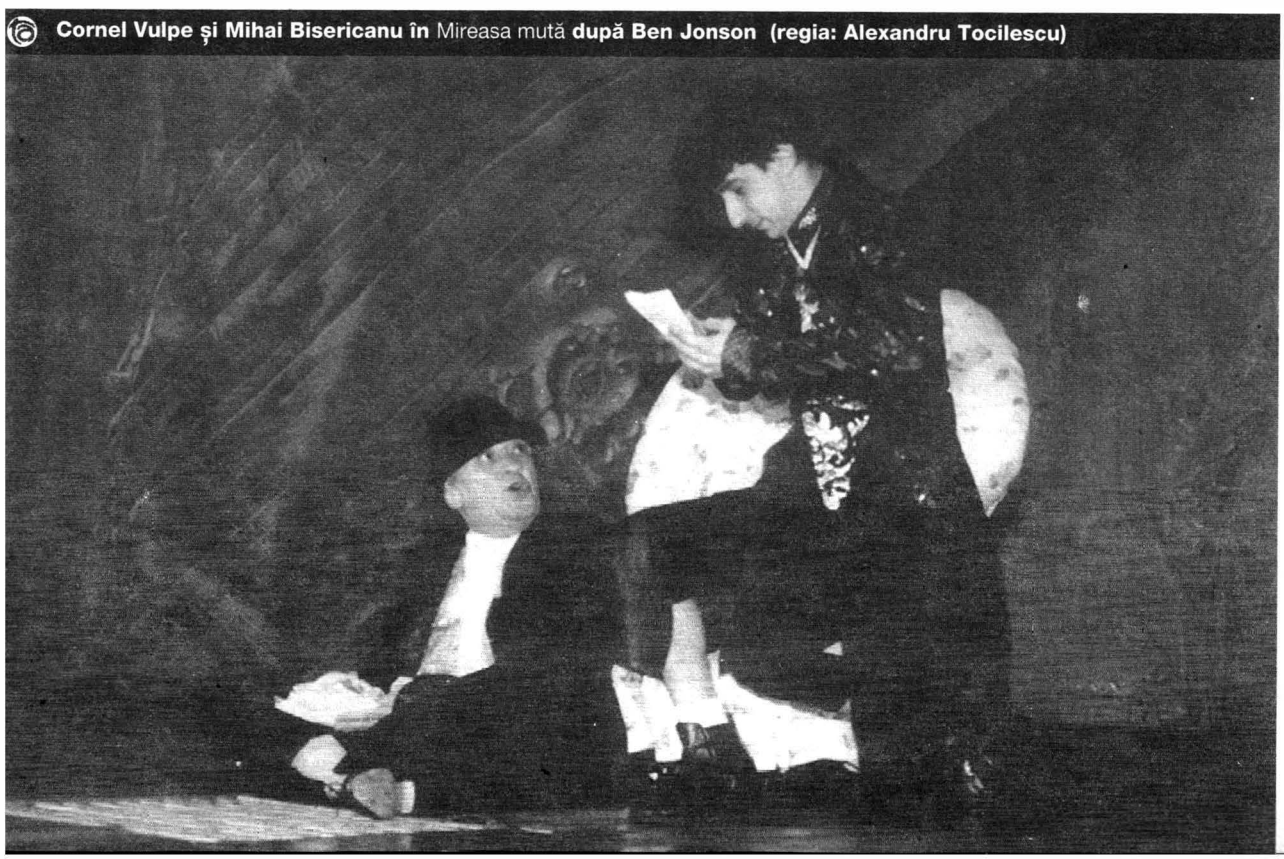
– Ce părere aveţi în legătură cu raportul director–angajat într-un teatru?

– Nici un director nu poate să te lipsească de valoarea, talentul şi experienţa acumulată, în pofida oricăror, să spunem, posibile şicane. Deci nu poate fi vorba despre o relaţie de strictă dependenţă sau de conflict.

Pentru a conduce un teatru e nevoie de foarte multă fermitate, deoarece în acest mediu ai de a face cu nişte entităţi mai speciale: actorii. În plus, cred că e necesar ca liderul să fie un „ştiutor de teatru", să creeze un climat special în locul pe care îl are în grijă. Spre pildă, teatrul din Piatra-Neamţ a beneficiat foarte mulţi ani de atmosfera instaurată de directorul Ion Coman – un om fără studii de specialitate, dar care era ceea ce se cheamă un „geambaş" perfect. Pot da şi alte exemple de măiestrie managerială: Emil Boroghină de la Teatrul Naţional din Craiova sau Maxim Crişan de la „Nottara". A şti să fii director e un har. Un lucru e cert: nu poţi niciodată să-i mulţumeşti pe toţi.

– Cum aţi descrie situaţia Teatrului de Comedie din acest punct de vedere?

– Vreau să cred că opinia mea este obiectivă, întrucât am privit mereu din umbră evenimentele: nu am participat, mai demult, la cabala împotriva lui Lucian Giurchescu şi nu m-am raliat nici acum vreunei acţiuni împotriva lui Vladimir Găitan, care este colegul şi prietenul nostru; a plecat dintre noi, se va întoarce între noi. El a încercat să salvaze situaţia după plecarea



Cornel Vulpe şi Mihai Bisericanu în Mireasa mută **după Ben Jonson (regia: Alexandru Tocilescu)**

lui Giurchescu, deci într-un moment de mare criză, când nimeni nu voia să-şi asume o asemenea responsabilitate. Din păcate, a ajuns într-un punct care îl depăşea. El singur recunoştea că nu mai face faţă. De vreme ce a înţeles, e firesc să vrea să se retragă dintr-o „afacere" pentru care nu are talent. El este actor şi aşa va rămâne. A încercat să facă multe lucruri bune. Unele chiar i-au reuşit. Relele actuale, însă, nu i se datorează numai lui. Ele s-au născut cam în 1990, perpetuându-se, din diverse motive, până acum. Am privit, la timpul respectiv, cu încredere revenirea lui Giurchescu, mai ales că teatrul nostru îi datora atmosfera excelentă de lucru din anii '70. La întoarcerea lui m-a cucerit gândul că ar aduce aer proaspăt din Occident, dar şi întâia frază pe care a rostit-o: „Prima condiţie a democraţiei e toleranţa!". Nefericirea a fost că el însuşi a dat dovadă de cea mai mare intoleranţă. Prin falsa lui superioritate, prea des afirmată, şi din cauza faptului că nu avea un proiect cultural, o vedere de ansamblu asupra lucrurilor, a instituit o atmosferă de perfectă **lâncezeală**. De aici s-au născut multe neajunsuri: haos, tabere, conflicte. În acel moment de impas, Vladimir Găitan a apărut ca un mecena venit să refacă, să împace, să salveze. S-a demonstrat că nu este aşa de uşor. Nu sunt suficiente dragostea, cinstea şi bunele intenţii. Într-un teatru trebuie, din nefericire, să ştii să fii şi dur, să ştii când şi cum să spui nu, să fii extrem de abil, un maestru al slalomului.

Nu pot gândi urît despre Vladimir Găitan, aşa încât să afirm că puterea este o boală grea şi că ar fi ajuns să-i placă jocul ei periculos. Îl cunosc de 30 de ani şi nu cred că s-a lăsat prins în această capcană. E un om extraordinar, dar nu are talent de director. Oricum, el a plecat de la conducere, dar ce se întâmplă acum? Rămânem tot într-o stare de criză. Persoana care va veni va trebui să fie şi un mentor, un animator; de data asta ne-ar trebui **chiar** o personalitate pentru a repune acest teatru în adevăratele sale drepturi.

Primul lucru de făcut este **o trupă**. Aşa cum a existat aici în vremurile de glorie, cu vedete, succese şi piese păstrate pe afiş peste zece ani. Faptul că au plecat atâţia artişti excepţionali, împătimiţi de teatru, e odios. Se simte lipsa acelora contaminaţi de microbul său: Şerban Ionescu, Şerban Cellea, Marian Râlea, Alexandru Darie. Nu spun că noii veniţi nu sunt buni. Dar sunt cruzi – până vor deveni vedete, va mai dura...

SILVIU STĂNCULESCU: „A nu refuza o şansă..."

– În vremea din urmă, şi nu vreau să spun un an, doi, patru, cinci..., Teatrul de Comedie s-a îndepărtat de publicul său prin lipsa unor spectacole, prin lipsa unei ritmicităţi în creaţie. Noi avem o trupă mică şi o singură sală. Practic, s-a dovedit de-a lungul deceniilor că într-o stagiune nu se pot pune mai mult de două sau trei spectacole, mai ales când unele dintre ele nu sunt uşoare. Fie precizat că teatrul nostru nu se află pe marile bulevarde ale Capitalei (asta nu înseamnă că minimalizez succesele teatrelor amplasate avantajos în centrul Bucureştiului). În acest context, sigur că amânarea sau înlocuirea unor spectacole cu altele – din varii motive – îndepărtează publicul.

Au fost tulburări imediat după 1989. Lucian Giurchescu a venit cu ideea de a juca din plin ceea ce nu putusem monta înainte. Eu nu cred că putem pune în scenă orice piesă; trebuie gândit un repertoriu ofertant şi pentru regizor, şi pentru actori, şi pentru scenografi, şi, evident, pentru spectatori.

După o vreme, conducerea teatrului a fost preluată de colegul nostru Vladimir Găitan. A avut un început bun, chiar foarte bun. Deşi fuseseră dispute serioase la numirea sa, nu a avut manifestări „revanşarde", nu a recurs la represalii împotriva celor ce l-au contestat. A venit cu un program interesant, care se adresa unor regizori importanţi din generaţii diferite, aceştia urmând să monteze texte generoase. N-a înţeles, însă, că în ultimul timp se dă o mult mai mare posibilitate de circulaţie creatorilor, astfel că nu s-au mai putut alcătui distribuţii bazate numai pe trupa proprie; au fost invitaţi din afară actori foarte buni, fapt ce a dus la o dependenţă faţă de cei care jucau şi în alte trupe, în privinţa creării unui program de lucru. Pe de altă parte, e greu să-i recomanzi (nici vorbă să-i impui) unui tânăr actor foarte dotat să refuze o şansă pe care i-o oferă un teatru ori un regizor. Câţiva dintre colegii noştri au fost invitaţi, în acest context, de către alte teatre şi ei chiar au plecat. Dificil de programat spectacolele în aceste condiţii!

Toate aceste întâmplări au creat un disconfort care nu a mai permis finalizarea proiectului directorial propus de Vladimir Găitan. El este un tip tumultuos, coleric. N-a mai avut răbdare. Şi-a dat prima demisie. Noi l-am rugat să revină asupra acestei hotărîri, să aibă înţelegere... A mai urmat o demisie, apoi alta... Acestea, tot repetându-se, nu au dus la nimic bun, nici pentru el, nici pentru instituţie. Trebuia să ne urmăm firul cu acele proiecte deja pornite spre rampa de lansare... Trupa a pierdut parte din forţa tânără. Sigur că întotdeauna va exista un miraj al instituţiilor cu „aură" şi este o părere confirmată în ani că Teatrul „Bulandra", fost Municipal, fost Compania Sturdza-Maximilian-Storin-Bulandra-Manolescu, a constituit cea mai bună trupă a Bucureştiului. Şi nu are de ce să nu redevină. Dar acolo s-au dus şi destui actori atraşi, în vremea din urmă, de ceea ce înseamnă creatorul care poate să le folosească cel mai bine resursele şi cu care s-au familiarizat deja. Este vorba de Cătălina Buzoianu. Desigur, această circulaţie a actorilor dăunează ritmicităţii în muncă a unui teatru, dar nici nu pot să spun liniştit că fixitatea unei trupe ar fi salvatoare!

ALEXANDRU TOCILESCU: „Poziţia unui promotor cultural"

– Credeţi că un director de teatru ar putea, în această perioadă de confuzie, asigura un climat propice desfăşurării unei activităţi culturale de valoare?

– Nu-mi dau seama. Nu ştiu. Nu-nţeleg foarte bine care este rolul unui conducător al unei instituţii teatrale. Probabil că el ar trebui să planifice repetiţiile spectacolelor, ieşirea premierelor, linia repertorială a teatrului, colaboratorii... Or, astăzi mai ales, un director trebuie să alerge după bani, după sponsori, să realizeze lucruri pe care, sigur, Zaharia Stancu nu le-ar fi făcut pentru Naţional, cândva, şi pe care, cred, nici Fănuş Neagu nu le face astăzi. Poziţia unui director într-un teatru important trebuie să fie aceea a unui promotor cultural. Restul sunt fleacuri.

februarie– martie 1996

MĂDĂLINA TULINESCU
MARINELA ŢEPUŞ

N. Red. *După consumarea acestei anchete, realizată într-o perioadă de interimat, Teatrul de Comedie a redobândit, prin concurs, un nou director, în persoana teatrologului Dan Vasiliu.*

CE SE ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?

SIBIU

O rechemare inspirată

Idee binevenită a teatrului sibian: organizează o manifestare complexă, cu un simpozion evocativ, trei premiere (române şi germane), convorbiri cu oaspeţi din mai multe centre. În acest fel, instituţia îşi face o radiografie, cu ajutor din afară, şi-şi consolidează, teatrologic, un capitol de biografie, cel al începuturilor. Căci e celebrat, cu acest prilej, Radu Stanca, dramaturgul, poetul, eseistul, regizorul, animatorul teatral al primilor ani postbelici.

Iniţiativa, lăudabilă, nu a fost tot atât de meritoriu pusă în faptă. Nu e prima oară când la Sibiu se gândesc acţiuni frumoase şi se îndeplinesc greoi şi cu împleticiri. Am văzut un bun spectacol în temă: **Doña Juana**, realizat de regizorul tânăr Gavril Cadariu, proaspăt angajat al scenei sibiene. Ni s-a oferit şi un spectacol german de five o'clock, sincer, simplu, modest, cu două piese scurte cehoviene interpretate cu umor de trei actori (aici, trupa s-a rarefiat, condiţiile de creaţie scenică sunt grevate de indigenţă). Seara a doua a fost rezervată unei reprezentaţii anodine, de o fadoare insuportabilă, **Invitaţie la castel**, după Jean Anouilh. Regizorul-actor Radu Dobre Basarab (şi profesor la Târgu-Mureş) a dat un test ce-i este defavorabil. E de neînţeles de ce a ţinut direcţia teatrului ca oaspeţii sosiţi de la Bucureşti, Cluj, Târgu-Mureş, şi chiar cei din Sibiu, să vadă această non-performanţă ce pune în rea lumină şi trupa, şi firma.

Simpozionul a însemnat o posibilitate de studiu sub regimul unor interferenţe culturale, cât se poate de nimerită, într-un an în care comemorarea lui Radu Stanca se alătură centenarelor Blaga şi Ion Luca, sau semicentenarului morţii lui Victor Ion Popa. Dar mulţimea vorbitorilor pregătiţi – cărora li s-au adăugat şi improvizaţii din partea locului –, diversitatea prea lăţită a abordărilor, sincopele desfăşurării au coborît cota teoretică şi istoriografică a colocvierii.

Printre lucrările rezistente din dramaturgia lui Radu Stanca, **Doña Juana** – a cărei premieră absolută a avut loc la Oradea, cu mulţi ani în urmă, în regia lui Dan Alecsandrescu – e un poem dramatic al iubirii, grefat pe mitul literar iberic al cuceritorului de inimi. În sinuosul joc dialectic al relaţiei de cuplu – Don Juan şi Doña Juana se supun unei competiţii (cine se va îndrăgosti de celălalt sau va rezista celuilalt?) – intervin elemente comice, legate de arlechini ce mimează în plan secund rafinata întrecere, şi elemente dramatice, legate de personajul Don Morte; e cel care arbitrează perfid întrecerea, luând-o pe femeie în împărăţia tenebrelor şi lăsându-l iar pe Don Juan solitar, cu neistovita sa sete de absolut şi cu amintirea a încă unei experienţe ce l-ar fi putut izbăvi, dar a eşuat.

Simetriile compoziţiei, limba atât de flexibilă şi înflorită a dialogurilor, geometria elaborată a episoadelor, contrapunctările comice şi tragicul distilat, parafrazările mitemelor literare dau actorilor putinţa de a se exprima şi comporta cu eleganţă. Atmosfera de poveste modernă, aerată a potenţat efortul spre lirică senzuală. Naraţia e mai redusă; peripeţiile scenice au amplificat însă epica, iar răsucirile continue ale firului principal au dat tensiune intrigii. Curiozitatea Doñei Juana – inabordabila şi însingurata doamnă ce-şi respingea adoratorii – e excitată de apariţia în urbe a ilustrului cuceritor. Pariul pe care-l face cu Don Morte – urîcios şi pervers râvnitor la graţiile ei, redus însă la neputinţă, pentru că femeia e Tinereţea şi Frumuseţea mereu triumfătoare – e determinat de trufie. Dar poate şi de o îndelungată aşteptare, ce a ajuns la un capăt de răbdare. Îndrăgostindu-se aievea şi crezându-se înşelată în această aşteptare (dintr-o gravă neînţelegere, un qui-pro-quo tragic), Doña Juana se va dărui lui Don Morte, adică va ispăşi cu propria-i viaţă eroarea. N-a putut birui mitul adăugându-i o pereche ce l-ar fi devalorizat. Acela rămâne, în continuare, unic, pururi izbânditor şi (ori) învins. Diana Văcaru, actriţă puternică şi sensibilă, a dat fină carnaţie şi patimă fierbinte femeii. A trecut cu distincţie prin orgoliul rece al castelanei, prin încrederea tenace în propriu-i sentiment, descoperit cu bucurie, ori prin dezamăgire, deznădejde, cu pornirea funestă spre celălalt tărâm. A jucat cu vibraţie. A făurit un chip de medalie, ce, în text, e învăluit de aburul abstracţiunilor. S-a aflat tot timpul într-o relaţie strânsă cu Don Juan, căruia Constantin Chiriac i-a conferit virilitate şi panaş. Personajul e astfel alcătuit încât mândria ostentată lasă loc, pe nesimţite, unui autoexamen lucid. Tranziţia e săvârşită de actor cu fluenţă. Gradaţiile sunt nuanţate. Eroul e prudent şi zeflemisitor, apoi plin de curtenie, pe urmă pasionat şi, în final, copleşit de o tristeţe reală. Îi lipsesc numai un machiaj şi o coafură de stil.

Diana Văcaru şi Mihai Bica în Doña Juana de Radu Stanca la Sibiu (regia: Gavril Cadariu)

În configurarea lui Don Morte, actorul Mihai Bica foloseşte mijloace suple, schimbări neaşteptate de ton şi postură. Bătrânul dezgustător, care vorbeşte cupid de nurii Doñei Juana, se preschimbă într-o făptură fabuloasă, inflexibilă, în întunecatu-i demers. Interpretul e foarte înzestrat. Are în voce un timbru grav, plăcut. Nici peruca, nici îmbrăcămintea – din prima ipostază –

nu-l avantajează. Scenograful Mugur Pascu, atât de iscusit în aşezarea modulelor albe ale decorului semicircular – ce închid un cerc, în final –, a reuşit croiul şi culorile unor veşminte; ale altora, nu.

O dansatoare ce are funcţie alegorică (ea ar fi Dragostea) forfoteşte pe scenă mai mult în întuneric şi fără noimă. Tinerii servitori – Fiorela şi Fiorelo – sunt nesiguri: când precipitaţi, când tărăgănaţi. Şi lipsiţi complet de umor. Pe ei se bizuia, însă, comedia dramei – să zic aşa. Lui Mihai Coman i-ar fi necesar mai mult cumpăt; Gabriela Neagu n-are relief artistic.

Spectacolul atrage. E interesant ca dezbatere sentimentală. Impune prin demnitate artistică.

Doña Juana reaminteşte că dramaturgia lui Radu Stanca n-a fost jucată în timpul vieţii sale. A avut parte în postumitatea poetului dramatic de mai multe reprezentaţii – care n-au convins însă totdeauna. Din cele pe care le-am văzut, am dedus că, în genere, se edulcorează poezia şi se pune accentul pe dialogări statice, ce provoacă nedorite dislocări ale conflictualităţilor. Au nevoie însă – ca şi în cazul dramelor lui Blaga – de teatralizare intensivă. „Mi s-a imputat, dureros – scria autorul, în 1947 – teatralitatea. Dar ceea ce pare teatralitate celor dimprejurul meu e singurul fel adevărat în care pot trăi." Mare păcat că nu a izbutit să-şi expună şi practic, în scenă, pe piesele sale, concepţiile. Din montările cu lucrările altora (**O scrisoare pierdută**, de pildă) s-a văzut că înţelegea în spirit novator scenicitatea - ca o condiţie substanţială - şi valorarea în ritm continuu a climaxului dramatic.

* * *

Cum ziceam – în cronica unui spectacol de la Baia Mare – **Doña Juana**, scriere de o graţioasă muzicalitate, sinteză neoclasică de **marivaudage** sprinţar, sarcasm molieresc negru şi tragic capriciu mussetian, e un turnir al poeziei erotice, condus de un maestru subtil şi ceremonios.

Cred că am regăsit, în bună parte, aceste caracteristici în spectacolul sibian al anului 1996. Prăznuirea scriitorului la Sibiu a fost oportună. A iubit burgul. În cartea sa de versuri, unele sunt închinate oraşului în care s-a legat atât de mult de teatru. „Nocturnă", „Un cneaz valah la porţile Sibiului", „Concert de orgă", „Baladă studenţească" îl pastelează direct sau indirect.

Simpozionul, ce a ocupat vreo patru ore dintr-o zi, a vrut să exploreze şi istoria teatrului ce poartă azi numele lui Radu Stanca, şi opera lui dramatică, şi probleme de versificaţie, şi activităţile regizoral-pedagogice, şi situaţia dramaturgiei naţionale ieri şi azi, nereuşind să fixeze decât două-trei repere. Nu sunt, în atare împrejurări, oportune elanurile encomiastice, nici situările ce eludează contextualităţile istorice. Privite cu luciditate de către unii vorbitori, poezia lui Radu Stanca, dramaturgia, ideile despre teatru au vădit că opera sa reprezintă o moştenire ce poartă sigiliul personalităţii şi e încărcată de motive evidente din activitatea Cercului literar de la Sibiu, în care înrâurirea blagiană a fost puternică. Expozeul interesant al criticului şi istoricului literar Mircea Tomuş ne-a ispitit cu un paralelism insolit între teatrul lui Stanca şi cel al lui Caragiale. Notaţii pertinente, prezentate de Claudia Dimiu, Gabriela Cenuşer, Anca Sârghie au conturat aspecte mai puţin studiate. Remarcabila disertaţie a profesoarei Ileana Berlogea a perspectivat gândirea regizorului. Din păcate, au lipsit mărturiile actorilor vârstnici ce au figurat în distribuţiile alese de regizorul sibian şi clujean, în deceniul şase. O tentativă de examinare coerentă a unor idei teoretice ale artistului, completată şi de amintiri personale privind întâlnirile (şi colaborările la „Contemporanul") cu poetul, a aparţinut celui ce scrie aceste rânduri. Regizorul (şi profesorul) Radu Dobre Basarab s-a străduit să definească individualitatea dramaturgului. Vorbitorul a avut însă impresia că aceasta ar deveni mai pregnantă dacă ar fi minimalizaţi şi scoşi din istoria reală mai toţi scriitorii contemporani cu autorul **Ostatecului**. Într-o privire din zborul păsării, oaspetele târgumureşean a ajuns la concluzia că în dramaturgia română postbelică dacă ar mai rezista vreo trei scriitori de teatru (poate patru? – se întreba, cu o uimire unită cu perplexitatea), Baranga fiind definitiv pierdut, Lovinescu „plătind tribut" conjuncturilor, alţii fiind eliminaţi la grămadă, printr o unică frază tirbuşonată. Peisajul literaturii pentru scenă din deceniile 5–6 devenea, în viziunea proaspătului istoriograf, un fel de Sahara cu două (ori, cu bunăvoinţă, trei) oaze şi o unică grădină înfloritoare. Ne-am scolocit unii dintre noi în amintirea textelor citite – şi a spectacolelor văzute – şi evocam dacă nu toate numele şi titlurile acelor vremi, dar măcar pe Victor Eftimiu şi Ion Luca, Mircea Ştefănescu şi Camil Petrescu, Tudor Muşatescu şi Tudor Şoimaru, Maria Banuş şi Sütö András, Laurenţiu Fulga şi Al. Şahighian, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Nicolae Tăutu, Sidonia Drăguşanu, Paul Everac şi câţi alţii încă, unii reuşind, alţii mai puţin, greşind, poticnindu-se, privind realităţile fără circumspecţie, utilizând imagini-stas, stereotipii, dar şi dând câteva lucrări ce s-ar prezenta mai bine azi decât felurite bagatele mate, dezliteraturizate de o politichie mâloasă. Vine vorba şi de Alexandru Kiriţescu, a cărui trilogie a Renaşterii e încununată prin **Michelangelo** (1948). Aş – zice un băştinaş aflat în sală, fost şi el autor dramatic –, nu mai pomeniţi de chestia asta: e cea mai slabă fiindcă era realist-socialistă. la te uită – ne mirăm – ce făceau, în piesa lui Kiriţescu, Papa Iulius al doilea şi cu ilustrul sculptor: o dădeau pe realism socialist în Capela Sixtină şi se certau, probabil, pe tema colectivizării în metocul Domului verde-alb din Florenţa! Şi asta în 1948... Am amintit, în replică, densul articol pe care l-a închinat atunci Stanca acelui confrate vârstnic.

Obsesia – nu numai a unor semidocţi, din păcate – că n-am avut, n-avem literatură dramatică, n-am avut teatru, e infestat ideologic, tot, şi deci cu măduva devorată de bacterii cunoscute, continuă şi în zilele noastre, cu susţineri abracadabrante, punându-se totul într-o oală şi turnându-se în fiertura sleită ignoranţă patentă, uitare deliberată, fanatism de ultimă oră, nu o dată rea-credinţă foarte ieftină şi, destul de des, etichetari la nivelul inchiziţiilor raionale eradicatoare.

Dacă facem abstracţie – mai exact, dacă putem face abstracţie – de ceea ce a tarat simpozionul şi de spectacolul deshidratat cu piesa lui Anouilh, ce a stricat o seară, avem temei să afirmăm că teatrul din Sibiu onorează numele lui Radu Stanca – azi, pe firma sa – rămânându-i să reevalueze scenic, măcar la cota **Doñel Juana**, scrierile patronului său spiritual şi ale multor altor autori autohtoni ce au şi ei dreptul la scenă. Li se recunoaşte acest drept, se discută că au legitimitate în a-l revendica, dar nu şi-l prea pot exercita.

VALENTIN SILVESTRU

PULCINELLA ÎN DEȘERTUL DE LA PORTUL EUXIN

Lucian Iancu și Vasile Cojocaru în Jocul vieții și al morții... **de Horia Lovinescu la Constanța (regia: Gheorghe Jora)**

Întâlnirea hibernală cu Teatrul Dramatic din Constanța a scos în evidență o serie de preocupări, subsumate dorinței majore de regenerare a unui climat cultural veritabil. Lucian Iancu, directorul teatrului, urmărește consecvent atragerea publicului printr-o ofertă repertorială variată și stabilirea unor legături permanente cu presa și critica. În egală măsură, interesează mișcarea teatrală din țările riverane Mării Negre, teatrul constănțean devenind, în iulie 1995, unul dintre membrii fondatori ai Institutului Internațional de Teatru al Mării Negre, alături de teatre din Turcia, Ucraina, Gruzia, Moldova, Azerbaijan și Spania. O altă inițiativă de avengură este organizarea unui festival internațional de teatru antic, în asociere cu Fundația „Alternative". Pregătirile pentru lansarea acestuia, precum și două premiere au fixat, în titlul prezentului articol, reperele principale ale vizitei pe litoral.

Pentru început, despre Pulcinella sau, mai exact, despre **Muncile lui Pulcinella**, spectacol în maniera commedia dell'arte, semnat de Tudor Petruț. Regizorul apelează la texte clasice pe baza cărora realizează un colaj inspirat, îmbinând verva caracteristică genului cu momente de lirism autentic. În avalanșa de intrigi, travestiuri, comploturi amoroase și demascări se antrenează tinerii actori ai trupei constănțene: Daniela Vitcu, Oana Hui, Clara Ghiuxelechian, Cosmin Mihale, Gabi Duțu, Marian Bucur și Alice Cojocaru. Prospețimea lor, completată cu anii de experiență ai Dianei Cheregi, naște pe scenă personaje vii, ei izbutind să instaureze o atmosferă destinsă. Adesea fac pasul până la voie-bună, mai rar însă pe acela care aduce zâmbetul permanent și reprizele de râs în hohote ale publicului. Nu stăpânesc încă substraturile acelor „structuri ale spontaneității" pe care s-a sprijinit strălucita demonstrație de commedia dell'arte a regizorului David Esrig, la Târgoviște, în primăvara trecută, la cea de-a treia Întâlnire a școlilor și academiilor europene de teatru. Îmbunătățirea prestației actoricești este de dorit și în perspectiva sezonului estival, ce a fost cu certitudine avut în vedere. Montarea simplă, lipsită de pretenții atât la nivelul scenografiei (Eugenia Tărășescu Jianu), cât și la acela al eclerajului (Eugen Bulumete), constituie o premisă favorabilă pentru o micro-stagiune în teatrele în aer liber ale stațiunilor de pe litoral. Spectacol deconectant, cu reale valențe comice, **Muncile lui Pulcinella** va fi, cu siguranță, bine primit de turiști.

Registrul se schimbă total în deșertul de idealuri și aspirații al umanității pulverizate de războiul nuclear – fundalul celei de-a doua premiere constănțene. **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu revine acum, după mai bine de un deceniu, pe afișul Teatrului Dramatic, ca un mesaj de îngrijorat avertisment în fața unei lumi aflate parcă în amurg. Montarea lui Gheorghe Jora urmărește însă, dincolo de zona crepusculară a realității imediate, să reaprindă scânteia speranței prin întoarcerea la credință. Trecerea de la timpul oprit în loc spre acela ce „încearcă în zadar din goluri a se naște" se realizează cu greu și ritmul trenează, istovindu-se în prea plăpânde pulsații de dramatism. O dificultate în plus ridică scenografia Carmencitei Brojboiu, care nu rezonează decât cromatic cu planul meditației filosofice. Încercarea de a sugera că „deșertul de cenușă poate fi chiar strada pe care tocmai am trecut" – cum se declară în programul de sală – eșuează într-un decor rural, fără calități metaforice. În acest cadru neconvingător, Mirela Klein (Ana) și Radu Niculescu (Abel) se încurcă în meandrele disperării și iubirii, abandonului și credinței, umilinței și iertării. Mult mai expresiv, Lucian Iancu, în rolul Tatălui, se dovedește a fi un atent investigator al psihologiei personajului, pe care o lasă să răzbată în fiecare gest și o întregește în plastica de ansamblu a mișcărilor și atitudinilor. De asemenea, prezența lui Vasile Cojocaru (Cain) impresionează în special prin tensiunea mocnită a conflictului interior, prin timbrul vocal bine modulat între sarcasmul aparent și sfâșietoare nevoi spirituale și afective. De altfel, întregul spectacol încearcă să construiască un drum înainte spre lumină și viață prin întoarcerea la valorile sacre ale creștinismului.

Năzuințele constănțenilor vizează și valorile perene ale antichității, care însuflețesc amplul proiect de reluare a festivalului de teatru antic, inițiat prin anii '80 și întrerupt după numai două ediții. Acum, Teatrul Dramatic și Fundația Teatrală „Alternative" – ca principali oganizatori – și-au propus, pentru data de 1 septembrie, un nou start cu participare internațională, sub denumirea Seri de teatru antic – Pontus Euxinus. Vestigiile de la Tomis, de la Histria, de pe întreg litoralul vor oferi, la fel ca în vremurile străvechi, cadrul ideal de desfășurare, completat, desigur, cu spații interioare. Contactele și colaborările stabilite cu Institutul Internațional de Teatru Mediteranean și cu Institutul Internațional de Teatru al Mării Negre indică deja interesul stârnit de această manifestare, de tematica ei specială. Un juriu – de asemenea internațional – va alege dintre spectacolele invitate să participe la secțiunea „În festival" pe câștigătorul Trofeului Ovidiu, unicul premiu ce se va acorda. În paralel, secțiunea „În afara festivalului" va aduce în atenție trupe de avangardă, manifestări neconvenționale sau amplasate în spații neconvenționale, în principal creații ale unor tineri porniți la descifrarea universului spiritual al lumii antice. Pe marginea acestora, precum și a altor modalități noi de receptare și înțelegere a celor mai vechi forme de teatru se va dezbate în cadrul secțiunii teoretice, cea de-a treia inclusă în programul festivalului. Directorul organizatoric, regizorul Ion Mânzatu, privește reluarea festivalului de la Constanța ca pe „o necesitate de instaurare a unui climat cultural dinamic, capabil să atragă personalități și idei, să producă evenimente artistice de anvergură, care să lase o amprentă puternică asupra vieții spirituale a cetății".

ANCA ROTESCU

desene de Adriana Grand

SFATUL CRONICARULUI

Cititorul va înţelege, desigur, că repartizarea „stelelor" care luminează spectacolele comentate nu aparţine redacţiei, ci fiecărui cronicar în parte.

*****	****	***	**	*
lăsaţi totul şi duceţi-vă să vedeţi spectacolul!	**lăsaţi vizitele, recepţiile...**	**lăsaţi „Actualităţile", serialele**	**lăsaţi-i pe alţii să meargă!**	**lăsaţi-i să meargă numai pe duşmani**

TALENTUL ŞI FERICIREA

CALIGULA de Albert Camus. Traducere de Laurenţiu Fulga ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentaţiei: 1 martie 1996 ● Regia: Mihai Măniuţiu ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Doina Levintza ● Distribuţia: Marcel Iureş (Caligula), Irina Petrescu (Caesonia), Oana Pellea (Drusilla), Cornel Scripcaru (Cherea), Marian Râlea (Scipione), Silviu Geamănu (Helicon), Ion Besoiu (Senectus), Constantin Ghenescu (Intendentul), Constantin Drăgănescu (Mereia), Ion Cocieru (Mucius), Mirela Gorea (Soţia lui Mucius), Ionel Mihăilescu (Lepidus).

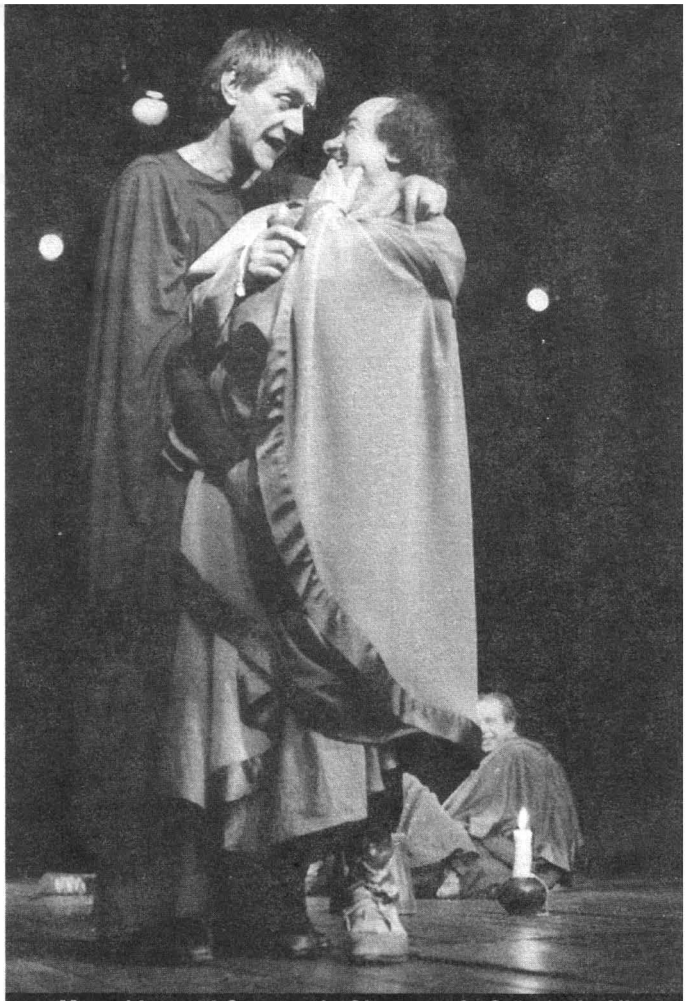
*****

Scrisă cam în aceeaşi perioadă cu romanul „Străinul" şi cu eseul „Mitul lui Sisif" (în anii imediat premergători celui de al doilea război mondial), piesa **Caligula** etalează absurdul existenţei, neputinţa minţii omeneşti de a-l accepta şi de a i se adapta. „Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit", îşi încheia Camus eseul, dar acolo unde Sisif iese din graniţele raţionamentului şi se confruntă cu realităţile pe care nu le poate controla, personajul care înţelege absurdul este condamnat la nefericire. Spre deosebire de Sisif (personaj comentat), Mersault şi Caligula (personaje reprezentate) n-au cum să fie fericiţi, iar dramaturgul francez foloseşte toată artileria grea a talentului şi a retoricii sale pentru a descrie ceea ce înţelege şi ceea ce simte Caligula; dar dincolo de cuvinte rămâne mereu ceva care îşi caută expresia fără a o găsi. Tentativa de a explica raţional iraţionalul creează frumoase figuri de stil şi prea puţină tragedie.

Meritul regizorului Mihai Măniuţiu este de a fi transformat retorica piesei în structură dramatică; prin deschiderile pe care le sugerează cuplul nou creat Caligula-Drusilla, tânărul împărat devine o altă variantă de Sisif fericit.

După moartea surorii sale, Drusilla – pe care Caligula a iubit-o dincolo de limitele moralei convenţionale –, nimicul devine pentru acesta o realitate: dacă singura certitudine a vieţii este moartea, restul este pur arbitrar şi ceilalţi sunt obligaţi să se familiarizeze cu acest punct de vedere, supunându-se capriciilor pe care Caligula le consideră manifestări ale bunăvoinţei înţeleptului tată de cei rătăciţi în întuneric, urcând trepte de acces spre adevărul ultim, acceptând o formă superioară de pedagogie. Caligula este autorul şi regizorul unei tragedii sângeroase în care interpreţii mor de-adevărat, pentru că prin ei s-au apropiat de adevărul ultim: zeii nu sunt răi sau buni, drepţi sau părtinitori, ci pur şi simplu indiferenţi, ceea ce e totuna cu a spune că ei nu există. Regizorul Caligula nu primeşte nici un avertisment de la autorii textului (zeii), cum că le-ar fi denaturat intenţiile, doar figuraţia (senatorii) se răzvrăteşte şi îl ucide.

„Drusilla bătrână ar fi fost mult mai rău decât Drusilla moartă", spune înspre sfârşitul dramei Caligula, confirmând astfel că nu dispariţia femeii iubite i-a provocat ceea ce ceilalţi percep ca pe o formă de nebunie legată de putere. Moartea Drusillei l-a făcut să înţeleagă că „lucrurile, aşa cum sunt, nu mi se par satisfăcătoare" şi, firesc, el încearcă să le facă acceptabile. În spectacolul lui Măniuţiu, este însoţit în acest demers de amintirea, de umbra, de imaginea şi, în cele din urmă, de Drusilla însăşi. Luna, logica, absolutul şi absurdul se împlinesc în armonioasele gesturi ale femeii, în chemarea ei mută, în poezia pe care o creează atingerea ei. Cu personajul Drusilla, şi regizorul, şi interpreta Oana Pellea şi-au asumat un mare risc – acela al transformării tensiunii filosofice în abur melodramatic. Şi amândoi, împreună cu interpretul lui Caligula – Marcel Iureş –, depăşesc această posibilă barieră, izbutind să dimensioneze imaginea teatrală a dramei, care nu mai este cea a unui psihic detracat, ci a unui om în conflict cu propriile lui limite. Rigoarea cu



Marcel Iureş şi Constantin Ghenescu în Caligula **de Albert Camus la „Bulandra" (regia: Mihai Măniuţiu)**

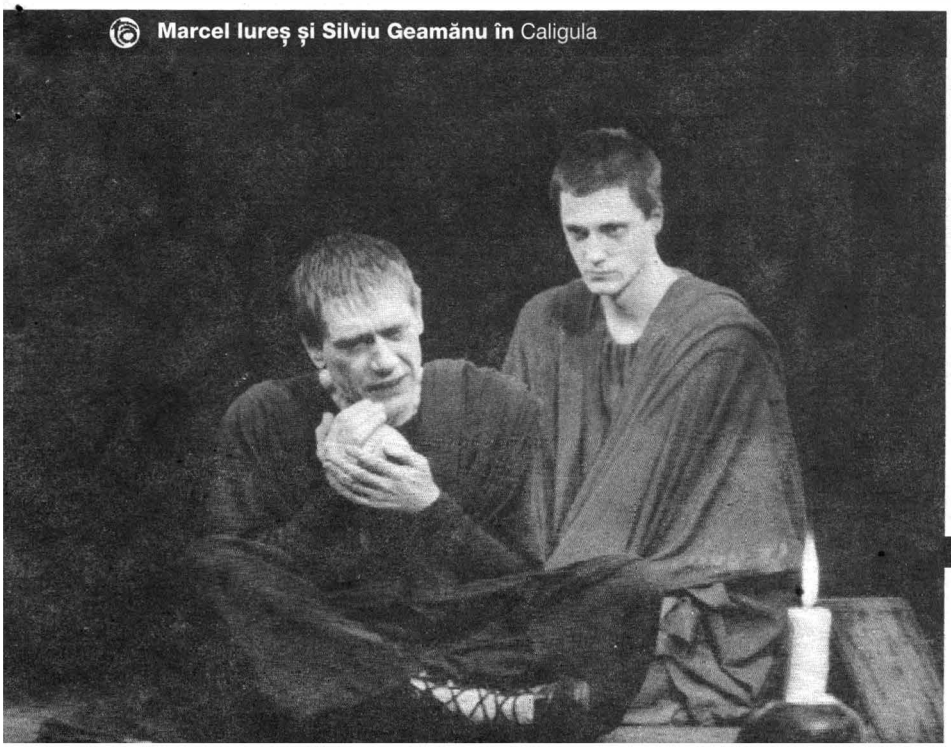
care sunt construite şi tensiunea emoţională cu care sunt jucate scenele Caligula – Drusilla fac din ele supratema care explică şi determină evoluţia personajului titular: versiunea scenică ocoleşte locul comun al tiranului nebun, apropiindu-se de intimitatea rătăcirii colective care permite tirania. Devotat exegezei regizorale, Marcel Iureş joacă excelent raţiunea celui care face pe nebunul, ambiguitatea sincerităţii şi a suspiciunii, vulnerabilitatea convertită în capricii şi abuz. În text, Caligula distruge o uriaşă oglindă – semn al alterităţii. Tema oglinzii este prezentă în spectacol ca o treaptă a comuniunii cu Drusilla, dar aceasta este dublul şi, în cele din urmă, **una** cu Caligula. Este meritul Oanei Pellea de a fi dat graţie acestei extraordinare combustii. Când, în final, conjuraţii îl ucid pe Caligula, ei o rănesc de fapt pe Drusilla: nunta imaginată de regizor este contopirea prin care, în sfârşit, ni-l putem închipui pe Caligula fericit.

Între supunerea iubirii oarbe şi revolta viului de sub masca iubirii îşi construieşte Irina Petrescu personajul Caesoniei, misterios dintru început, cu un adevăr mereu amânat şi devenit inutil în final. Silviu Geamănu este un partener devotat al nebuniei lui Caligula, dar acolo unde la împărat este conştiinţa limitei, la slugă nu funcţionează decât răzbunarea. Interpretarea e însă lineară şi nu depăşeşte puterea de iradiaţie a replicii propriu-zise. Scipion, patricianul atât de lovit, dar care nu izbuteşte să-l urască pe Caligula, intuind că peste toate turpitudinile vieţii au în comun o structură artistică, poartă, în interpretarea lui Marian Râlea, o tristeţe nu întotdeauna expresivă. Laţul-ştreang cu care îi leagă regizorul pare a spune mai mult despre relaţia dintre ei decât o fac cuvintele. Cornel Scripcaru îl dotează pe Cherea cu inteligenţă şi luciditate, dar îl lipseşte de instinct histrionic, arma principală cu care îl înfruntă pe adversarul său – tiranul Caligula. În scena demascării complotului – demascare paradoxală, deoarece se desfăşoară sub semnul replicii „să ne punem măştile" –, teatralitatea exterioară cerută de regizor nu este folosită de interpret pentru a juca la limita riscului. Efortul de a-i individualiza pe senatorii care îşi convertesc frica în complot îi prilejuieşte lui Ion Besoiu expresia scenică a senectuţii lamentabile cu iniţiative defazate de trădare, lui Constantin Ghenescu, silueta unui intendent mizerabil, lui Constantin Drăgănescu, imaginea vanităţii învinse. Drama lui Ion Cocieru, în Mucius, devine sesizabilă prin contribuţia Mirelei Gorea care, în câteva gesturi, rezumă coborîrea în abisul neputinţei. Ionel Mihăilescu este un alt refren al supunerii rătăcite printre gesturi şi cuvinte. În scenariul construit de Caligula, personajul colectiv al patricienilor este de maximă importanţă şi, de câte ori îl tratează ca pe un tot, regizorul Măniuţiu creează imagini memorabile, cum este scena în care ei îşi îmbracă veşmintele de doliu sau cea a concursului poetic. Mai lipsite de dramatism, când nu cu totul ieşite din matca stilistică a spectacolului (cum e scena cu Senectus pe oală), sunt confruntările între patru ochi.

Decorul lui Mihai Mădescu, spaţiu sumbru şi claustrant, cu o unică deschidere, accesibilă personajelor doar în momentul expierii, costumele Doinei Levintza, spectaculoase şi expresive în reducţionismul lor, înlocuind biografii şi replici (ca în cazul celor patru gropari, ciocli, cavaleri ai apocalipsului, scripcari), mişcarea scenică (Ionel Mihăilescu), coloana sonoră (Mihai Măniuţiu) contribuie la stilistica unui spectacol impresionant prin coerenţa, organicitatea şi demnitatea sa.

Tot căutând cuvinte prin care să evoc spectacolul, l-am ocolit pe cel mai simplu, care se impune cu evidenţă: talentul. Talentul lui Mihai Măniuţiu de a interpreta şi de a iradia în sânul echipei convingeri care devin devotament. Trebuie să ni-i închipuim pe cei care au lucrat cu el la acest spectacol fericiţi.

MAGDALENA BOIANGIU



Marcel Iureş şi Silviu Geamănu în Caligula

FAMILIA ABISALĂ

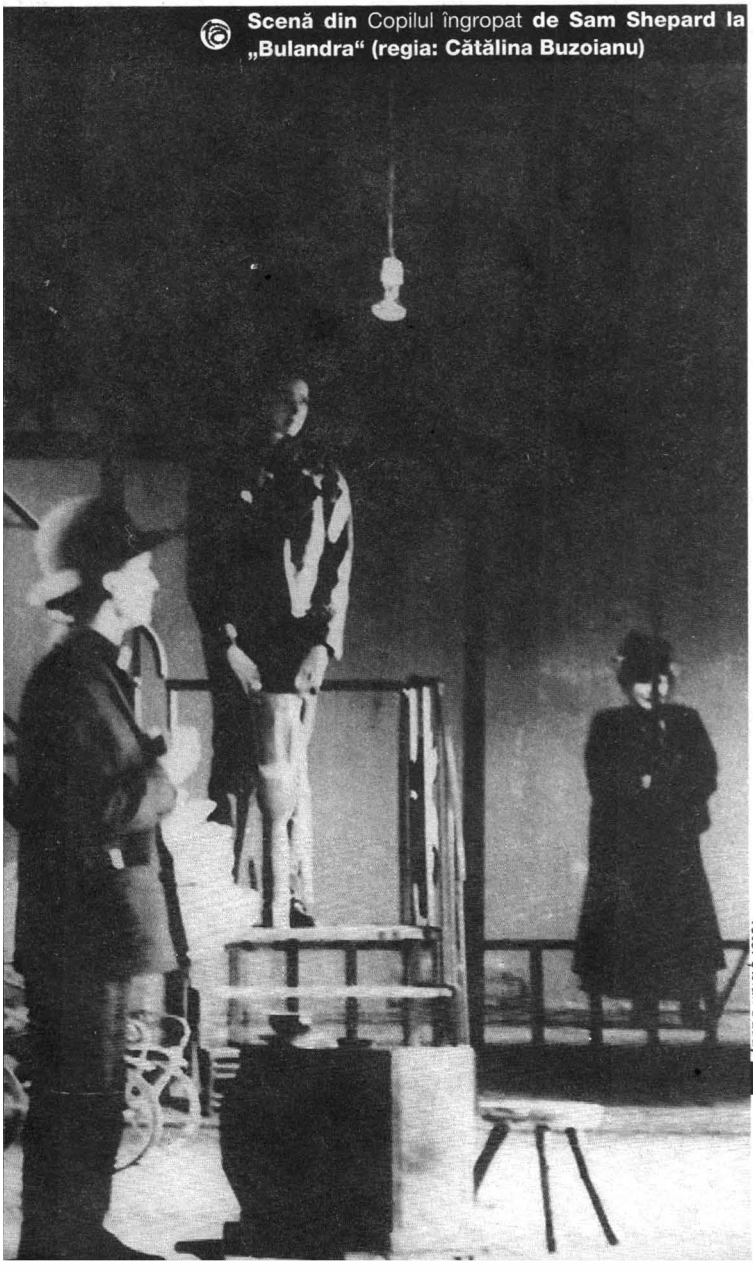
COPILUL ÎNGROPAT de Sam Shepard. Traducerea: Anda Teodorescu ● TEATRUL „BULANDRA“ şi TEATRUL ROMÂN-AMERICAN „EUGENE O'NEILL“ ● Data reprezentaţiei: 8 martie 1996 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Scenografia: Mihai Mădescu ● Ilustraţia muzicală: Mihai Bisericanu ● Distribuţia: Victor Rebengiuc (Dodge), Mariana Mihuţ (Halie), Claudiu Stănescu (Tilden), Zoltan Octavian Butuc, Valentin Popescu (Bradley), Mihai Bisericanu (Vince), Diana Dumbravă (Shelly), George Ivaşcu (Părintele Dewis).

****

Una dintre constantele tematice ale marii literaturi americane o reprezintă, fără îndoială, familia. Romanele lui John Steinbeck, William Faulkner sau Thomas Wolfe, de pildă, ca şi piesele lui Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller ori Edward Albee, dar şi prozele sau dramele multor altor autori mai puţin faimoşi, au ca obiect de investigaţie celula familială şi relaţiile dinăuntrul ei. Spre deosebire însă de altă mare literatură a lumii, cea rusă, şi ea intens preocupată de chestiune (vezi, spre exemplu, Dostoievski, Tolstoi, Cehov, Valentin Rasputin), familia este aici mai rar studiată din perspectivă socială sau pur psihologică şi foarte frecvent din unghi psihanalitic, ceea ce conduce îndeobşte la revelaţii tulburătoare şi deloc convenabile simţului comun şi moralei curente. O explicaţie poate fi aceea că puritanismul societăţii americane tradiţionale – existent şi astăzi, chiar dacă în forme voalate – a produs, conştient sau nu, reacţii de adversitate faţă de „sanctitatea“ familiei. Interesant este însă faptul că atenţia scriitorilor se focalizează deseori nu atât asupra cuplului, a raportului soţ-soţie (unitatea lor „de granit“ fiind în genere percepută, în ciuda oricăror „vicii ascunse“, ca un dat inalienabil - reminiscenţă, probabil, din vremurile aspre ale pionieratului), cât asupra raporturilor părinte-fiu (fiică) sau frate-soră; aşadar, asupra legăturilor de sânge. Iar în această sferă, distorsiunile afective abundă, mergând de la iubiri vinovate ce sfârşesc, nu o dată, în incest, până la uri crâncene ce sfârşesc, nu o dată, în crimă. (În variantă de consum, lucrul e vădit în filmele americane, unde apar adesea personaje care au fost „sexually abused“ în copilărie de câte-o rudă apropiată – peliculele difuzate de Televiziune depun mărturie.) Astfel, în mod ciudat, una dintre cele mai tinere culturi, cea americană, se întâlneşte cu una dintre cele mai vechi, cea elină, sub zodia unui mit obsesiv şi, s-ar spune, funest – mitul familiei.

O confirmare în acest sens aduc şi piesele lui Sam Shepard, cvaslunanim socotit cel mai important dramaturg american actual; multe dintre ele - şi dintre cele mai izbutite, precum **Copilul îngropat** (scrisă în 1978 şi distinsă un an mai târziu cu Premiul Pulitzer), **Adevăratul Vest** sau **Nebun din dragoste** - sunt analize de adâncime ale relaţiilor aparent normale, în fond însă grevate de fapte şi simţăminte greu avuabile, dintre membrii unor familii la fel de aparent normale. Analiza, în care luciditătii crude îi stă alături o sensibilitate aproape dureroasă, e înfăptuită însă cu un instrumentar neobişnuit de sofisticat: peste miezul esenţialmente realist al naraţiunii şi al caracterelor se aşază, ca un abur ce estompează contururile, o suprastructură poetico-fantastică sugerând alunecarea întregii întâmplări dinspre contingent înspre mitologic. Dar, altfel decât la O'Neill, de pildă, unde modelul e clasic şi recognoscibil, iar referirea la el, explicită (**Din jale s-a-ntrupat Electra** = mitul Atrizilor), la Shepard trimiterea „dincolo“ este difuză şi, totodată, deloc pregătită dramatic, iar acest „dincolo“ însuşi e imprecis şi neguros. De aceea, genul proxim al pieselor sale pare a fi mai degrabă proza fantastică americană (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne) şi, poate, ritualurile magice ale triburilor indiene din Vestul de care Shepard se recunoaşte, de altfel, fascinat.

Caracteristicile pomenite se regăsesc la superlativ în ţesătura ideatică şi narativă a **Copilului îngropat**; probabil, şi în aceea stilistică, mai greu de „pipăit“ în traducere (deşi versiunea românească a Andei Teodorescu e, la o primă audiţie, remarcabilă prin fluenţă), căci, spune Shepard într-un interesant interviu reprodus în caietul-program, „toate (piesele mele) sunt muzicale“ (dramaturgul-actor fiind şi un practician al muzicii rock). Avem de-a face aici cu o familie de fermieri alcătuită din Dodge, tatăl încă tiranic, cu toate că bolnav şi condamnat la imobilitate, Halie, o mamă neurastenică şi bigotă, şi doi fii, dintre care unul, Tilden, muncitor şi onest, e (sau pare) vag arierat, iar celălalt, Bradley, e un infirm sadic. În mijlocul acestui grup - nefiresc între limite, totuşi, fireşti - apare, însoţit de prietena lui, un tânăr care susţine că este (şi se poartă ca şi cum ar fi) fiul lui Tilden, deşi nimeni nu-l recunoaşte ca atare. În urma unor



Scenă din Copilul îngropat **de Sam Shepard la „Bulandra“ (regia: Cătălina Buzoianu)**

foto: Ştefan Dadar

PREMIERĂ PE ŢARĂ

întâmplări în cursul cărora relațiile între eroi (lesne deductibile din descrierea lor) se modifică treptat, se dovedește că Vince, tânărul, este fructul dragostei incestuoase dintre Halie și Tilden, fruct nimicit, curând după naștere, de către Dodge și îngropat în lanul de porumb care, uscat de-atunci, începe să rodească pe neașteptate, o dată cu reapariția lui...

Cred că oricine poate deduce, fie și din această fugară expunere a poveștii, câte probleme ridică în calea unei transpuneri scenice inteligibile un asemenea text – autorul însuși se arată, în interviul amintit, conștient de ele –, text căruia unii comentatori i-au găsit asemănări cu mitul lui Oedip. Personal, paralela mi se pare forțată și, până la urmă, neproductivă. La fel i s-a părut, rezultă din spectacol, și regizoarei Cătălina Buzoianu, care a evitat descifrarea (sau, mai curând, încifrarea) piesei pe linia conotațiilor transcendentale, optând pentru citirea ei „în clar". Astfel, personajele sunt dezvăluite, atent, în lumina apartenenței tipologice a fiecăruia, fără a li se refuza însă detaliul care le particularizează: o anume jovialitate senilă în manifestările tatălui, cochetărie vicioasă în comportarea mamei (mai ales în duetele ei cu preotul), suavitate bolovănoasă la Tilden, mici accese de spaimă infantilă la Bradley ș.a.m.d. Centrul de greutate al conflictului se deplasează, de aceea, asupra psihologiei eroilor și a înfruntărilor pur „pragmatice" dintre ei, înfiorătoarea poveste în care sunt angrenați rămânând, ca interes, pe planul al doilea. E adevărat, această tratare adumbrește întrucâtva dimensiunea fantastică (importantă) a piesei, dar îi evidențiază, în schimb, o calitate de care nici Shepard nu este, potrivit spuselor proprii, prea convins: soliditatea construcției. În montarea Cătălinei Buzoianu, **Copilul îngropat** se descoperă ca o comedie tragică bine scrisă, întemeiată pe caractere desenate puternic, în tradiția - glorioasă - a realismului psihologic american.

Firește, o abordare regizorală de acest tip avantajează hotărît contribuția creatoare a interpreților. Și cei mai mulți au profitat de șansă. În rolul-cheie al piesei, Dodge, Victor Rebengiuc desfășoară un autentic recital, despăgubindu-se, parcă, pentru relativa inactivitate din ultima vreme: prezent tot timpul în scenă, monopolizează aproape tot timpul atenția publicului, nu doar când vorbește, ci și când tace sau „doarme"; și nu „luxându-și" partenerii, ci numai dezlănțuindu-și talentul: e despotic și neajutorat, ridicol și patetic, candid și viclean, odios și demn de milă. (Tot în sarcina lui se reține însă și unele dilatări ce dăunează ritmului reprezentației.) Îi face echilibru, cu vulcanica ei forță dramatică și cu atuul imbatabil al farmecului, Mariana Mihuț, în Halie; resentimentele viscerale provocate de tandrețea și (bănuim) elanurile erotice cândva respinse, triumful târziu asupra fostului „stăpân" acum țintuit la pat, o sexualitate năvalnică, deturnată în trecut spre propriul fiu și în prezent spre Dumnezeu și reprezentantul său pe Pământ – toate răzbat pregnant în jocul actriței, amendate de un grăunte de ironie care „demitizează" oroarea situațiilor (dar care și riscă pe alocuri să distoneze cu stilul ansamblului). Cu acest „monstru sacru" bicefal, Victor Rebengiuc – Mariana Mihuț, nu-i ușor să te bați; nici măcar să combați. Cu atât mai lăudabile apar, de aceea, performanțele actoricești ale tinerilor actori din echipă. Celor doi le țin piept îndeosebi Claudiu Stănescu, un Tilden chinuit, sub masca de impasibilitate ursuză, de năluci teribile și bruște impulsuri de gingășie, și Diana Dumbravă, care o portretizează cald, nuanțat (în ciuda unei anumite rigidități exterioare) pe Shelly, prietena lui Vince. Acesta din urmă nu etalează, în persoana lui Mihai Bisericanu, un profil prea convingător; actorul pare să nu fi „prins" exact esența personajului său, reabilitându-se, totuși, în final, prin intuirea tonului potrivit pentru monologul ce încheie piesa. Corect, dar căzând în banale clișee „demonizante" (și cu o rostire uneori neclară) se înfățișează, în Bradley, Zoltan Octavian Butuc. Micul rol al preotului devine vizibil mulțumită lui George Ivașcu; deși nu inovează deloc în raport cu ultimele sale partituri, interpretul are o „prezență" scenică de care nu se poate face abstracție.

Vizual, spectacolul își datorează expresivitatea și scenografului Mihai Mădescu, al cărui decor concretizează, discret dar persuasiv, atmosfera de stranietate neliniștitoare ce emană din text.

ALICE GEORGESCU

CÂT DE FURTUNOASĂ E NOAPTEA FURTUNOASĂ?

O NOAPTE FURTUNOASĂ de I.L. Caragiale ● TEATRUL „C.I. NOTTARA" ● Data reprezentației: 20 ianuarie 1996 ● Regia: Dan Micu ● Scenografia: Victor Ștrengaru ● „Întâmplări muzicale": Dan Micu, Bogdan Vodă ● Distribuția: Stelian Nistor (Jupân Dumitrache), Constantin Cotimanis (Nae Ipingescu), Bogdan Vodă (Chiriac), Mircea Jida (Spiridon), George Alexandru (Rică Venturiano), Crenguța Hariton (Veta), Clara Vodă (Zița), Andreea Măcelaru, Paula Turcoane (Cântăreața).

**

Din afecțiune față de **O noapte furtunoasă**, Dan Micu a realizat până acum trei reprezentații – în Ungaria și România – cu această comedie frenetică.

Era debutul de dramaturg al lui Caragiale, în 1879 și iată că, azi, scrierea e clasicizată. Se cuvine, deci, să fim sensibili față de începători, ținând seama și de faptul că, acum, ei sunt rari; chiar dacă-s tipăriți, oamenii de teatru cu posibilități de decizie nu-i citesc și nu le joacă piesele.

Ce a văzut Dan Micu în vesela producție caragialeană, în toate cele trei ipostaze scenice pe care le-a surveiat - cum zicea cineva într-o revistă de high-life, integrame și trupuri celebre fotografiate din spate? El a teșit efectele de limbaj, s-a dezinteresat de critica moravurilor, preocupându-se mai ales de situații. Când zic că s-a preocupat, înțeleg nu numai fructificarea situațiilor create de dramaturg, ci și inventarea altora, noi, uneori amuzante, câteodată trăsnite și chiar neinteligibile; nu în spiritul piesei – cum ne place să adăugăm de îndată, în atare cazuri –, ci mai degrabă în spiritul timpului nostru și, dacă privim cu luare-aminte, chiar în afara oricărui spirit localizator și temporalizator. În bună parte, inventivitatea aceasta febricitantă dă temperatură comică și atributul de furtunos – aici, legitim. Nu pricepem prea bine de ce mișună prin scenă Andreea Măceleru, în deghizament de studentă britanică ochelaristă și în postură de

cântăreaţă optimistă, dar ne amuză felul în care nici ea şi nici celelalte personaje nu înţeleg ce caută pe-acolo (şi o mai împing către culise), ceea ce e de efect voios, oricum. Nu ştim cui aruncă scaunele – în afara scenei – cei supăraţi din diferite motive şi nu cunoaştem persoanele care azvârlă aceleaşi scaune înapoi, dar nostimada e efectivă. Sunt intemperii, ninge viforos - amintind de filmul „Leul în iarnă" –, dar nu toată lumea din Dealul Spirii are parte de mulsoarea de fulgi şi de frigul aferent: Spiridon vine de afară mereu troienit, dar Ziţa străbate geografia exterioară în robdişambru şi cel mult se acoperă cu mantelul ce-i este adus de-acasă (pretextual). Rică se iveşte orb, cu ochelari şi baston de fildeş (George Alexandru – foarte hazos), dar el pare sosit de la tropice ori dintr-un ţinut mediteranean.

O uşă masivă umblă singură, o oglindă înceţoşată îşi are maliţia ei, ucenicul lui Jupân Dumitrache zice „eu mă duc să mă culc" şi se întinde pe podea, apoi fumează în faţa patronului, se face că ţipă ca să nu fie bătut de stăpân. Muzicanţii cântă pe planşeu, de alean, şi pleacă uşor, ca un fum. Etc.

Nu văd vreun motiv să blamăm această efuziune acţionară dacă reuşim să convenim că s-a efectuat, cu bunăştiinţă, o translaţie în regnul comediei absurde. Câte absurdităţi nu sunt în lumea noastră! exclama, odată, autorul (citat aproximativ, dar cu sensul conservat întocmai). Cât de absurde sunt, în piesă, miopia soţului înşelat la vedere, ambiţul lui pentru onoarea de familist, ce se vrea păstrată riguros cu ajutorul amantului nevestei, traducerea aiuristică a unui articol de ziar, căsătoria Ziţei cu Rică, decisă unanim, într-o clipită, la cântatul cocoşilor, după ce ambii miri nu-şi propuseseră decât o sărmană noapte de amor furtiv!

Absurd era şi faptul că Spiridon, aflat veşnic în casă, nu participa deloc la daravelile sentimentale, nu le comenta, ca şi cum n-ar fi ştiut nimic despre ele. Acum, dimpotrivă, lui şi numai lui i se stabileşte, **logic**, o omniprezenţă participativă. Are un aer de codoş dezinteresat, sare în ajutorul ba al lui Chiriac, ba al Vetei, e martor ocular, dar tăcut şi imparţial, la teribila ceartă a celor doi, Mircea Jida jucând excelent această nouă şi plauzibilă imaginare a rolului. Pare tâmp, dar nu e. Pare obedient, dar îl cuprinde şi câte-un amoc de insubordonare, ceilalţi lăsând impresia că s-ar feri oarecum de ieşirile din parametrii ştiuţi ale găligănului clăpăug - când le are.

Cred că şi notele patriotard-cazone din spectacol sunt bine plasate; de asemenea, încetineala mentală a lui Titircă, pe care însă Stelian Nistor o exploatează nemilos, întinzând vorbele şi dilatând atitudinile ca caşcavalul prăjit – cum zicea autorul altădată –, desfigurând personajul, deteriorând teatralitatea întregului. Compus ca un om calm şi socotit – pentru a-i fi contrapondere prietenului politic –, dom' Nae Ipingescu beneficiază de un interpret notabil în persoana lui Constantin Cotimanis; atâta doar că aceasta trebuie să facă şi el din replici gumilastic, ca să ţină ritmul leneş al partenerului, devenind, întrucâtva, şi dânsul stricător de tempo-uri şi cadenţe.

Montarea mi se pare în genere posibilă şi hazlie şi nu cred că afectează esenţial valoarea textului. Firească, în strădania după ingeniozităţi momentanee – printre care şi existenţa unor sonorităţi surprinzătoare (un nechezat de armăsar în călduri prefaţează apariţia în intrigă a lui Chiriac) – se produc şi excese, secvenţe a căror cheie s-a pierdut, episoade desprinse de contextul scenic, în continuă joacă, amintind de acei poznaşi **joculatores** din zorii Evului mediu, ce improvizau atâtea şi într-atât, dincolo de puţinul text scris, încât pe unii îi apuca leşinul.

Ziţa (Clara Vodă) e şi ea inventivă; pentru prima oară îşi părăseşte sora – care nu mai vrea să meargă la lunion – fără istericale, într-un autoblestem rece, ce stârneşte ilaritate compactă. Domină, de altfel, scena întâlnirii cu Veta. Are reacţii studiate şi umor personal în toate împrejurările. Ceva mai impersonală, doamna Dumitrache Titircă (Crenguţa Hariton), îşi face conştiincioasă numărul cu plăvanul ei, Chiriac, emanând o senzualitate bombonizată, ferită de vulgarităţi. Ţinuta domestică a amantului are măsura trebuincioasă. I se datorează această estompă (spun „estompă" în raport cu alte înscenări, în care cei doi produc acuplarea în termenii filmelor ce ni se oferă la diverse televiziuni după 1 noaptea, când se presupune că nu le mai văd copiii), i se datorează, deci, şi lui Bogdan Vodă, sub a cărui linişte aparentă şi mască serioasă clocoteşte un meridional de factură macaronară. El valorează cu pricepere contrastul dintre aparenţă şi tumultul interior, în sensul că-i acordă gradările necesare până la culminaţie, adică la tentativa de a se sinucide (nu cu baioneta, ci cu ştreangul) într-un elan pe cât de funest, pe atât de sincer. Cum şi Victor Ştrengaru – actor de portanţă probată, cândva, acum reîntors ca scenograf – contribuie la săltăreaţa mizanscenă cu şoltic mobilier, recuzită năzdrăvană şi costume năstruşnice, nu putem a nu-i menţiona aportul specific.

George Alexandru şi Crenguţa Hariton în Noaptea furtunoasă **de la „Nottara" (regia: Dan Micu)**

Unii spectatori şi critici au făcut spectacolului observaţii cu privire la necumpătare în practicarea invenţiilor. În parte, mă înscriu în acest cor – dar şi cu anume rezervă. Căci e mai lesne să pledezi pentru temperanţă când prea multul covârşeşte, decât să îndemni la mobilările platitudinilor cu fantezie atunci când vezi că aceasta lipseşte. „Pentru a varia puţin – scria Caragiale undeva – un filosof chinez a zis: Toată lumea se cutremură auzind numai cuvântul de otravă, şi unul de abia la zece mii de oameni moare otrăvit; mii de oameni mor prin necumpătare, şi cu toate astea la zece mii unul ştie a se cumpăta." Rezultă că acela va învăţa s-o facă şi mai bine pe viitor, dacă acum socotim că n-a izbutit a fi astfel pe deplin.

VALENTIN SILVESTRU

DETALIILE, CA ȘI BUTURUGA MICĂ

MIREASA MUTĂ, adaptare de Alexandru Tocilescu după Femeia mută **de Ben Jonson. Traducerea: Andrei Bantaș ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentației: 4 februarie 1996 ● Regia: Alexandru Tocilescu ● Decorul: Puiu Antemir ● Costumele: Anca Pâslaru ● Coregrafia: Felicia Dalu ● Muzica: George Marcu ● Distribuția: Cornel Vulpe (Posac), Mihai Bisericanu (Sir Delfin Rasăpură), Alexandru Pop (Ned Clerimont), Tudor Chirilă (Spirt), Dumitru Chesa (Sir Gaiță), Candid Stoica (Sir Amorez de Capseque), Silviu Stănculescu (Căpitanul Vidră), Gheorghe Dănilă (Brici), Eugen Racoți (Mutulea), Dorina Chiriac (Marmeladă), George Ivașcu (Ambigua), Adina Popescu (Lady Știaf), Marinela Chelaru (Lady Centaur), Liliana Popovici (Doamna Sturz), Aurora Leonte (Doamna Vidra), Liliana Mocanu (Fidela), Grigore George (Preotul).**

**

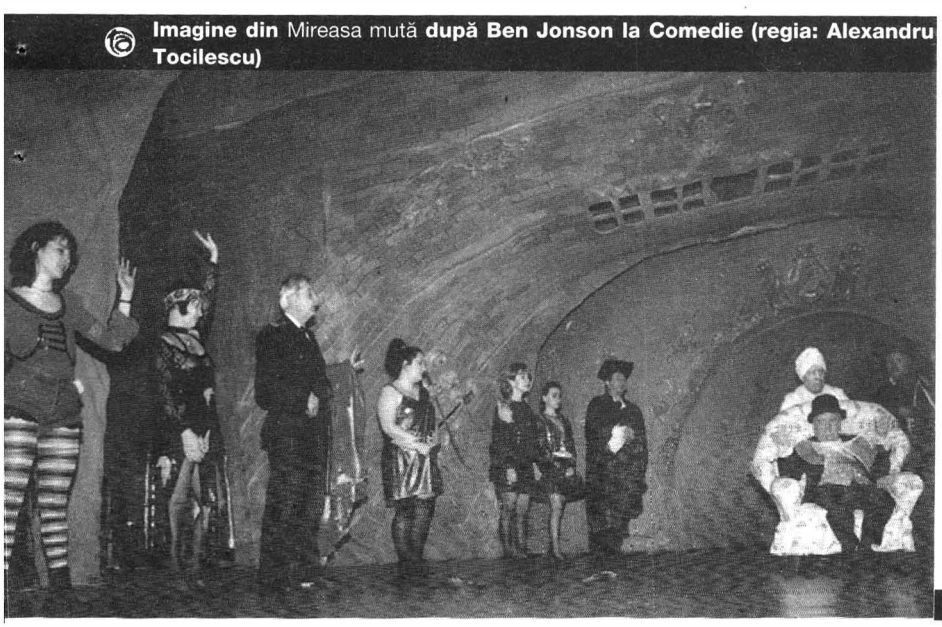
Se poartă muzicalul, se poartă liftingul scenic al clasicilor, se poartă adaptările după..., iar când și când se poartă chiar umorul. Lucruri bune toate acestea, măcar pentru meritul de a ne mai descreți frunțile, drept care am primit cu plăcere invitația Teatrului de Comedie de a vedea **Femeia mută** de Ben Jonson, adusă la zi după rețeta pomenită mai sus. Numele lui Alexandru Tocilescu - autor al adaptării și al direcției de scenă - era și el de bun augur, năstrușnica sa inventivitate fiind demonstrată nu o dată până acum.

Pregătirea noastră moral-volitivă fiind bun câștigat, am avut însă un prim moment de derută la constatarea că, în cel dintâi sfert de oră (poate a durat doar cinci minute, dar în sala de teatru minutele pot fi grozav de lungi, uneori), nu am înțeles mai nici o vorbă a textului. Pare stupid să începi o cronică referindu-te la un detaliu (?), dar, pe de o parte, vorbirea scenică defectuoasă a tinerilor actori este atât de frecventă încât devine un lucru grav, iar pe de altă parte, în acest detaliu regăsim, am putea spune, defectul principal al spectacolului: insuficienta rigoare, alăturarea câtorva momente efectiv reușite altora, multe, superficial tratate și, de aceea, lipsite de energie, de forță de convingere. Cu suișuri și coborîșuri, nu o dată de-a dreptul cu hârtoape, spectacolul te prinde pentru a te lăsa apoi de izbelițe, te amuză un moment, dar te pierde curând.

Hazul este și el de multe feluri și culori, neorchestrate pentru a suna armonios: de la acela copios, „pince sans rire", practicat de Cornel Vulpe, la gesticularea excesivă și cam autoadmirativă a lui Tudor Chirilă, de la zeflemeaua subțire a lui Mihai Bisericanu (convingător și în „ipostază" muzicală), la umorul precis, pigmentat al lui George Ivașcu sau la acela sevos utilizat de Dumitru Chesa, Silviu Stănculescu și Candid Stoica. Ar mai fi de reținut Alexandru Pop pentru o meritorie (insuficient finisată, totuși) schiță de portret: n-ar prea fi de reținut (dar nici chiar de respins) Eugen Racoți și Gheorghe Dănilă.

Foarte bună, muzica lui George Marcu (și. slavă Domnului, se cântă **live**), izbutită, coregrafia Feliciei Dalu, ca și decorul semnat de Puiu Antemir (nu chiar original, însă, ne-am permite să adăugăm) ori costumele concepute de Anca Pâslaru.

CRISTINA DUMITRESCU



Imagine din Mireasa mută **după Ben Jonson la Comedie (regia: Alexandru Tocilescu)**

CUI I-E FRICĂ DE EDWARD ALBEE?

În anii '80, Edward Albee dădea o lovitură târzie, alături de Tennessee Williams, pe scenele teatrelor românești. Pentru epoca respectivă, gestul regizorilor de a monta teatru american era un semn că dezghețul cultural ce-și avusese apogeul în anii '65–'70 (până la publicarea celebrelor teze din aprilie) continua în virtutea inerției. Faptul că pe scenele bucureștene se montau piesele lui Ionescu sau ale unor dramaturgi americani contemporani marca ruptura culturală de Moscova, cu care Ceaușescu se mândrea în Occident. N-am reușit să înțeleg gestul domnului Mihai Manolescu, regizorul și traducătorul, destul de firav, al piesei

VISUL AMERICAN de Edward Albee ● TEATRUL MIC ● Data reprezentației: 24 februarie 1996 ● Regia: Mihai Manolescu ● Scenografia: Victor Crețulescu ● Distribuția: Liliana Pană (Mami), Eugen Cristian Motriuc (Tati), Monica Mihăescu (Buni), Liana Ceterchi (Doamna Barker), Rareș Stoica (Visul american).

**

Visul american. Cred că montarea domniei-sale are toate șansele să cunoască o cădere răsunătoare. Mi s-a părut că universul ideologic al acestei piese de tinerețe - n-am prea înțeles de ce regizorul nu a montat piese de maturitate, mult mai valoroase, ca **Tiny Alice** sau **A Delicate Balance** – poate fi considerat ușor desuet de publicul actual. Reprezentată pentru prima oară în anii '50, într-un teatru off-Broadway, de trupa York Playhouse, împreună cu o operă într-un act la care Albee colaborase cu William Flannagan, piesa a fost jucată doar trei săptămâni. Dacă satira „visului american" nu a prins la americani, cum va prinde la publicul nostru?

Criticii sunt de acord că o altă piesă a bilogiei (pentru că Albee a scris două piese având aceleași personaje), intitulată **Sandbox**, e mai generoasă în sugestii pentru un regizor. Subiectul ei ar fi, pe scurt, acesta: Mami, Tati și Bunica se găsesc pe o plajă figurată cu ajutorul unei cutii cu nisip. Cei doi o aduc pe

bătrână din culise și o așază în cutie. Dialogul lor este întrerupt de flash-back-urile amintirilor bătrânei doamne, care se afundă tot mai mult în nisip, astfel încât, în penultima scenă, în cutie îi mai rămâne doar capul. Apropierea de teatrul absurdului e mai mult decât evidentă. Metaforele lui Albee amintesc de unul dintre interviurile lui Ionescu: „Când am scris **Scaunele**, am avut înainte în minte imaginea scaunelor, apoi pe cea a unei persoane aducând scaune ca să umple scena goală. Am avut întâi această imagine în minte, fără să știu ce vrea să spună. Apoi am înțeles... Am făcut apoi un efort, ca atunci când încerci să

Monica Mihăescu în Visul american **de Edward Albee la Mic (regia: Mihai Manolescu)**

interpretezi visele, și mi-am zis că scaunele acestea mă preocupă pentru ele însele și pentru nimic mai mult". Teatrul absurdului pornește de la o imagine-metaforă, un nucleu tare în jurul căruia se ordonează toate semnificațiile.

Nucleul **Visului american** (o piesă cu personaje cam schematice și cu mici stângăcii pe care le putem pune în seama tinereții autorului), metafora lui tare o constituie cutiile goale, frumos împachetate, pe care le plimbă prin scenă Bunica. De fapt, personajul piesei e omul gol pe dinăuntru (ca-n poemul lui T.S. Eliot „The Hollow Man"), omul unidimensional. Mami și Tatl, protagoniștii unei farse maritale, au atins pe scara socială un statut mulțumitor și trăiesc potrivit standingului lor. Dar ei nu pot avea copii, așa încât apelează la serviciile unei instituții de adopțiuni. Prima parte a piesei se consumă în așteptarea beckettiană a unei misterioase Mrs. Barker, cea care le livrase cu câtva timp în urmă un copil ce se dovedise necorespunzător. Urmarea pare calchiată după bancurile cu sadici: cei doi părinți îl mutilează pe copil, desprinzându-i o mână sau un picior și, în cele din urmă, îl ucid. Singurul spațiu de puritate în interiorul acestui vis, construit în răspăr față de normele psihanalizei freudiene, e trasat în jurul Bunicii, o zână bună rămasă din alte vremuri, ce pășește numai pe poantele pantofilor ei de balet, purtând celebrele cutii. Aici, în monologul ei, criticii văd diferența față de teatrul absurdului: dacă europenii consideră lumea definitiv pierdută în neantul existențial, Albee îi mai dă o șansă. El vorbește, în prefața la această piesă, despre suprapunerea falselor valori peste cele reale; piesa lui se vrea un pamflet la adresa lobotomizării omului contemporan de către o societate ce suferă de alienare. De fapt, autorul se situează undeva la stânga, înscriindu-se într-o tradiție a criticilor sistemului american, destul de slab reprezentată. Nici aici regizorul nu și-a potrivit bine cronometrul, pentru că noi nu suntem deocamdată amenințați de alienarea consumismului, ci doar de prețuri și de inflația galopantă. Lui Albee nu i-a plăcut însă niciodată să fie asimilat cu europenii, deși majoritatea comentatorilor au trasat această paralelă.

Două personaje sunt pe deplin conturate: Bunica și Mrs. Barker. Aceasta din urmă aduce în final un Tânăr, personificare a „visului american", incapabil de orice sentiment, suferind, la rându-i, de același gol interior. Mami se repede asupra lui, iar Bunica privește din afara acestei lumi diforme cuplul monstruos care s-a format.

Semnul sub care se desfășoară piesa, stindardul ei principal e violența cu forme variate, de la violența de limbaj la cea fizică. Lumea Bunicii, contaminată de **slang**-ul televiziunii, reușește să-și păstreze puritatea, deși e mereu amenințată de agresiuni exterioare. Plecarea în moarte vine la timp, înainte ca cei doi să aibă vreme să pună în aplicare planul odios al internării Bunicii în azilul de bătrâni. Cele câteva scene frumoase îi reușesc regizorului atunci când brodează în jurul monologurilor nobilei doamne.

Din nefericire, spectacolul nu se va bucura de succes. Echipa de actori e inegală – doar Monica Mihăescu și, pe alocuri, Liana Ceterchi obțin note de trecere –, scenografia e kitsch, traducerea e amatoristă, iar regia, în unele puncte, neclară. De mult nu m-am mai plictisit la teatru atât de mult! Probabil că, trecând peste mesajul irelevant politic, publicul nu va trece peste jocul dezlânat al actorilor.

Acum observ că am un comportament dictatorial. De unde știu eu ce va plăcea publicului? Nu pot să fac aprecieri decât în nume personal. Dacă vreți să vă faceți singuri o idee despre teatrul absurdului în manieră americană (de altfel, o imitație ceva mai sofisticată), dacă v-a plăcut **Who's afraid of Virginia Woolf?** și vreți să vă convingeți că Albee a scris și piese mai proaste, mergeți la **Visul american**. Menirea mea este să vă avertizez să veniți la spectacol odihniți, să vă puneți puțin mintea în funcțiune, pentru că textul – specialitatea lui Albee constă în redarea vorbăriei goale, a conversației factice, fără schimb de informații – vă va răsplăti, suplinind lipsurile din jocul actorilor. Și nu uitați că aveți de-a face cu un vis!

IULIAN BĂICUȘ

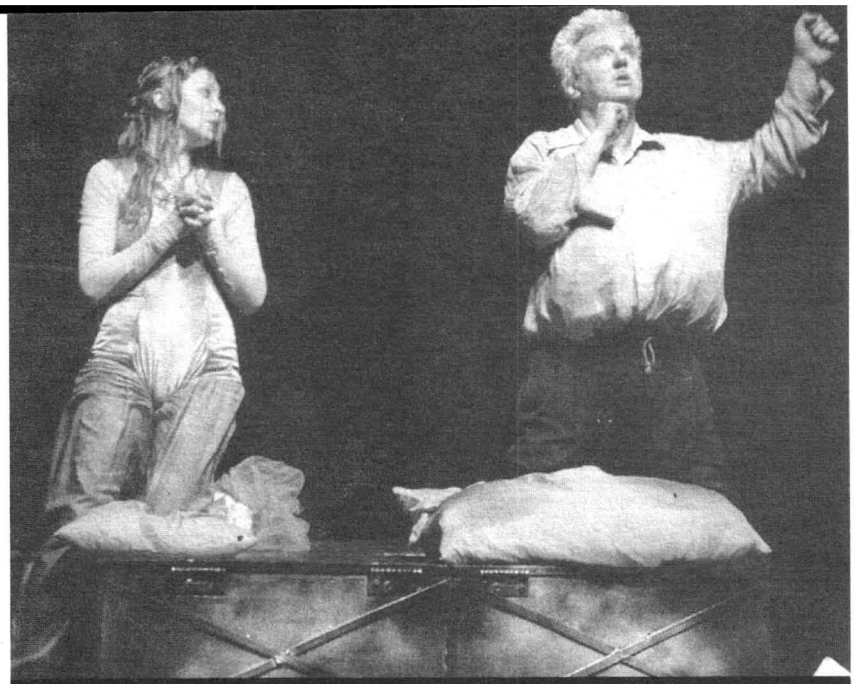


foto: Alois

Rodica Negrea şi Dan Condurache în Conu' Leonida **de Caragiale la Mic (regia: Felix Alexa)**

ÎN GHEARELE REACŢIUNII

CONU' LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA de I.L. Caragiale ● TEATRUL MIC ● Data reprezentaţiei: 25 februarie 1996 ● Regia: Felix Alexa ● Decorul: Diana-Ruxandra Ion ● Costumele: Velica Panduru ● Muzica: George Marcu ● Mişcarea scenică: Răzvan Mazilu ● Distribuţia: Rodica Negrea (Efimiţa), Dan Condurache (Leonida), Ilinca Manolache (Safta).

**

Dintre piesele lui Caragiale, **Conu' Leonida...** îndeamnă cel mai mult la o reprezentare ancorată în realitatea locală şi pasageră. La sfârşitul anilor '80, se vorbea despre un spectacol pus la cale de studenţi şi jucat în cercuri închise, de încredere, care trimitea la ticurile cuplului prezidenţial de atunci. Spectacolul de la Cluj, care, se pare, avea ca referenţial primăria din urbe, nu l-am putut vedea, deşi am zăbovit aproape o săptămână în localitate, deoarece se juca numai duminica. Mi-a plăcut şi ideea lui Dominic Dembinski, care-şi sufoca personajele într-un pat de ziare, spectacolul de televiziune având loc în timpul „press-boom"-ului din '90–'92.

M-am grăbit să văd şi noul spectacol de la Teatrul Mic al lui Felix Alexa. Presimţeam că o localizare elementară în contextul 1996 nu mai era posibilă şi, de altfel, o anumită anvergură caracteristică demersului regizoral al lui Felix Alexa făcea improbabilă o asemenea soluţie. Să fiu sincer, aş fi fost mulţumit cu o montare lipsită de ambiţii inovatoare, dar înalt profesionistă, ca un spectator de operă care vine doar să-şi reasculte ariile favorite şi să vadă cum va reuşi un nou interpret să ia faimoasa acută: „Să dăm exemplu Evropii...". Când se ridică însă opresanta cortină metalică, dezvăluind decorul Dianei Ruxandra Ion – o cuşcă de sârmă reprezentată în perspectivă accentuată, bine pusă în valoare de un joc elaborat de lumini –, parcă ai primi un avertisment discret: „Spectatori, vi se pregăteşte ceva...". Într-adevăr, de data aceasta temerile republicanului Leonida sunt luate în serios, comedia lasă repede loc dramei tensionate, teroarea creşte continuu, ameninţările reacţiunii se arată a nu fi vorbe goale. Servitoarea vine dimineaţa să treacă totul prin foc, ea aducând, ca o teroristă cu sânge rece, pedeapsa, nu pacea. Nu degeaba au arătat dramaturgii contestatari ai autorităţii că ceea ce nici medicamentele, nici fierul nu pot vindeca, vindecă focul*.

Ideea lui Felix Alexa de a transpune în tonalitate tragică binecunoscuta comedie nu este, în sine, rea. El o aplică sistematic, făcând din Efimiţa un personaj frustrat în plan sexual şi matern, deci subconştient ostil lui Leonida, având astfel toate motivele să-i stârnească apetitul de analist politic pentru a-l face să se autodenunţe ca factor destabilizator. În text, Leonida se face de râs faţă de consoartă prin exhibarea unei laşităţi ne-virile. În spectacol, el este depăşit, cu probabilul concurs al Efimiţei, pentru îndrăzneala raţionamentelor lui. Leonida iese la revoluţie ca la chermesă, el ar fi ieşit, desigur, în 22 Decembrie, stând baricadat şi panicat în noaptea de 21, ca şi în cele ce au urmat. Analist de cabinet, ar fi ajuns probabil editorialist sau comentator TV, luat în serios de gospodine şi ameninţat, aproape linşat, de mineri. Este adevărat că spectacolul nu propune explicit o Efimiţă securistă sau kaghebistă, dar lasă oarecum deschisă această posibilitate, având în vedere mai ales exacerbarea raţionalităţii seci a personajului, cu impecabile performanţe de logică formală (de unde salarii fără impozite, de unde pensii fără continuitatea instituţiilor?). Faptul că şi Efimiţa piere alături de Leonida nu este un contraargument, mulţi agenţi sfârşind o dată cu victimele lor.

În ciuda coerenţei viziunii regizorale, spectacolul eşuează din cauza unei incongruenţe între ritmul succesiunii de replici şi cel al desfăşurării acţiunilor scenice. Felix Alexa este inventiv atât la nivel de amănunt cât şi la nivel de întreg, el a învăţat bine lecţiile lui Peter Brook, ştie să rezolve teme de seminar gen Bouffes du Nord ca: să se construiască o situaţie teatrală când se dau două personaje şi un cearşaf găurit sau două personaje, un pat şi o păpuşă. Din păcate, aceasta îl obligă să dilate replicile sau să pună să fie repetate fără sens pentru a putea obţine sincronizările necesare între text şi acţiune. Pe de altă parte, anumite soluţii de efect par a nu fi tocmai originale, deşi poate fi vorba de o coincidenţă, nu de o preluare voluntară. Astfel, patul multifuncţional seamănă cu cel din **Shameless**, spectacolul trupei „Opera Circus", iar transformarea progresivă a unei Nachtmusik în marş ameninţător (muzica aparţine lui George Marcu) aduce aminte de „Toba de tinichea". Rodica Negrea se încurcă puţin în numeroasele complexe şi refulări cu care Felix Alexa a înzestrat personajul, dar subliniază cu acurateţe elanul său logic şi raţionalist, ajungând să întruchipeze în scena steagului o adevărată zeiţă a Raţiunii. Dan Condurache joacă însă confuz şi destul de necontrolat, farmecul lui a fost dintotdeauna ambiguitatea şi, pentru a nu-l pierde, este necesară o mai lucidă autosupraveghere. Copilul Ilinca Manolache are o admirabilă apariţie în scena finală şi subliniază, prin relaţia de rudenie din viaţă, implicarea posibilă a Efimiţei în expediţia punitivă. Spectacolul seamănă cu o experienţă nereuşită efectuată de un savant inteligent, care ştie să înveţe din eşecurile lui.

ADRIAN MIHALACHE

* Vezi motto la **Hoţii** de Schiller: „Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat".

SURPRIZA ŞI ŞOCUL NORMALITĂŢII

ESCURIAL de Michel de Ghelderode. Traducerea: Sanda Diaconescu ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 8 februarie 1996 ● Regia şi decorul: Dan Victor ● Costumele: Sanda Bardan ● Coregrafia: Mălina Andrei ● Coloana sonoră: Vasile Manta ● Distribuţia: Gelu Niţu (Regele), Ovidiu Niculescu (Folial), Marian Lepădatu (Călugărul), copilul Marin Florin (Pajul).

***

Sala Pod a Tetrului Odeon, dispunând de un spaţiu restrâns, dar adecvat experimentului scenic, continuă să găzduiască producţii teatrale diverse, de calibre, facturi şi carate valorice atât de diferite încât cu greu s-ar putea vorbi de un numitor comun al acestora, care să configureze o anumită direcţie programatică, urmărită cu consecvenţă. E posibil ca ea să existe totuşi, în intenţiile conducerii teatrului, chiar dacă montările de la Pod, atât de fluctuante calitativ, nu ne prea lasă s-o întrezărim. La urma urmei, poate că nici nu e nevoie de o asemenea direcţie, sau poate că ea nu s-a născut încă, dar s-ar putea naşte, din ceea ce s-a câştigat în mod cert până acum: o deschidere spre orice titlu, cu precădere contemporan şi încă neomologat scenic la noi, o lipsă de reticenţă în faţa oricărei formule de scriitură dramatică, precum şi în faţa oricărei modalităţi teatrale încercate de regizorii tineri, unii dintre ei încă studenţi; în fine, o acceptare – atât din partea realizatorilor cât şi din partea publicului – a condiţiei de **atelier teatral**, modestia sau chiar precaritatea investiţiei pecuniare urmând a fi compensate prin forţa de sugestie a demersului scenic. Dacă la toate acestea adăugăm faptul că profesorul Tudor Mărăscu a oferit cu generozitate studenţilor săi de la A.T.F., secţia regie teatru, posibilitatea de a monta şi pe scena Sălii Majestic, cu actori încă studenţi, spectacole **de atelier**, firesc a fi controversate, vom avea o imagine mai clară a infuziei de tinereţe pe care directorul Tudor Mărăscu o urmăreşte cu obstinaţie, dincolo de posibilele succese sau eşecuri, şi unele şi altele intrând în condiţia de **normalitate** a vieţii teatrale. Nu ne rămâne decât să nădăjduim că toate aceste eforturi nu vor întârzia să-şi arate roadele, situând Odeon-ul în poziţia pe care şi-o câştigase în urmă cu câteva stagiuni, în avangarda vieţii noastre teatrale.

Revenind la Pod şi la premiera piesei **Escurial** a deja clasicului Michel de Ghelderode (ce a avut darul să ne reamintească un foarte frumos spectacol al lui Dinu Cernescu, de la Teatrul „Nottara", cu Ştefan Radoff şi Ştefan Iordache), acum în regia şi decorul nu chiar atât de tânărului student Dan Victor (împătimit şi încărunţit în ale teatrului), vom spune că lucrul cel mai surprinzător pentru noi a constat în „cumînţenia" montării, regizorul retrăgându-se în spatele actorilor, pe care a dorit să-i pună cât mai bine în valoare. În spaţiul „cameral" pe care-l avea, a imaginat o „punte" între bufon şi rege, între lumea teatrului şi cea a puterii, între Scenă şi Tron, facilitând astfel, cu subtilitate, înţelegerea complementarităţii personajelor în ordinea vieţii, a postùrilor interşanjabile pe care aceasta poate să le ofere. Lipsa de ostentaţie a semnelor teatrale şi simbolurilor imaginate, gândirea universului piesei într-un soi de ciclicitate rituală, cultivarea valorilor plastice pentru o nedisimulată plăcere a ochiului şi a reflexivităţii la care ele invită, „cumpăna" între concreteţea trăirii faptului teatral şi planul abstract al ideilor vehiculate atestă maturitatea profesională a regizorului Dan Victor (consonantă cumva cu acea atenţie acordată **întregului scenic**, proprie celor mai izbutite montări ale profesorului său).

Sunt însă şi unele stridenţe de interpretare actoricească, pe care regizorul n-a îndrăznit poate să le cenzureze cu mai multă fermitate. Ele se fac simţite în special în jocul lui Gelu Niţu, tonurile criante, scăpate parcă de sub control, riscând să umbrească o elaborare minuţioasă şi o bine tensionată susţinere a rolului Regelui, în ambele ipostaze. La polul opus, i-am reproşa regizorului o insuficientă preocupare pentru eclatanţa creaţiei actoriceşti, interpretarea nu numai corectă, ci şi judicioasă dată de Ovidiu Niculescu bufonului Folial nefiind totuşi dintre cele care să se reţină, în ciuda întinderii unei partituri ofertante şi a măştii personajului, foarte bine găsită. Se reţine în schimb percutanta imagine scenică a Pajului (dată cu ajutorul copilului Florin Marin) şi impresionanta semnificaţie a finalului reprezentaţiei, în care acelaşi Paj va sugera reluarea ciclului, moartea bufonului (sau a teatrului) nefiind decât condiţia reînvierii sale. Menţionabile, costumele create de Sandra Bardan, mizând pe forţa de sugestie. Nu ştim dacă tot ei sau regizorului i se datorează afişul spectacolului, printre cele mai frumoase, mai expresive şi mai bine compuse grafic din ultimul timp.

Cu un program mai clar, cu trudă şi continuitate, „Podul" de la Odeon poate deveni un punct nu numai de atracţie, ci şi de revigorare a vieţii noastre teatrale. Surpriza normalităţii, pe care deja ne-o oferă, e astăzi, la noi, dintre cele mai şocante.

VICTOR PARHON

Ovidiu Niculescu şi Gelu Niţu în Escurial **de Michel de Ghelderode la Odeon (regia: Dan Victor)**

TEAMA DE RÂS

EXISTĂ NERVI de Marin Sorescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 9 martie 1996 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Horațiu Mihaiu ● Mișcarea scenică: Florin Fieroiu ● Distribuția: Mihai Gingulescu (Prietenul/Alain), Cornel Popescu (Locatarul/Jean), Aurel Ștefănescu (Profesorul), Marinela Popescu (Femeia necesară/Dorina), Cristina Toma (Femeia în plus/ Magda).

****

Au trecut aproape trei decenii de la apariția acestei îndrăznețe parabole soresciene, și premiera Naționalului din Târgu-Mureș dezvăluie din plin actualitatea, causticitatea, amărăciunea și, totodată, absurdul unei situații, aparent fără de ieșire, mai ales atunci când logica și bunul-simț nu reușesc să învingă fanatismele sălbatice sau încăpățânările stupide.

Pentru noi, cei ce am fost contemporani cu premiera absolută a piesei, în 1968, la Studioul Institutului de Teatru și Film din București sau, mai târziu, în anii '80, cu spectacolul Teatrului de Comedie, semnificațiile au apărut clare și ușor de decodificat, pentru că am fost în același timp contemporani și cu invazia „profesorilor" ce voiau, cu orice preț, să ne convingă de faptul că ne aflăm într-un „tren al viitorului", și nu în modesta noastră casă. Problematica textului era pe atunci fierbinte, legată de propria noastră viață printr-un proces de identificare cu eroul principal și o disperată încercare de distanțare față de noi înșine.

Theodor Cristian Popescu, regizorul spectacolului târgmureșean aparține uneia dintre cele mai recente generații de oameni de teatru; interesul său față de lucrarea lui Marin Sorescu demonstrează, încă o dată, faptul că tinerii sunt cei câștigați fără rezerve de paradoxurile, calamburile, alegoriile, ironia și metaforele cunoscutului poet, ei dorind să le descopere corespondențe scenice vii și emoționante. În această neliniștită, febrilă căutare stă cheia spectacolului, căci, pentru regizor, venirea „profesorului", invazia „absurdului", „mersul înainte către viitor" au alte conotații decât pentru noi. Pentru ei, toate acestea se referă nu la o experiență limitată în timp și spațiu, ci la primejdia de a reapărea, oriunde și oricând.

Având în vedere această dimensiune, tânărul regizor și scenograful Horațiu Mihaiu au creat un decor sugestiv, dar totodată neutru, și realist, și metaforic: o încăpere goală, delimitată de pereții specifici unei case japoneze, din lemn și hârtie pergamentată menită să filtreze lumina, și cu o ușă glisantă în fundal, prin care se zărește silueta înghețată a unui copăcel cu ramuri firave; ca mobilier, doar două taburete din lemn negru, pe care se vor așeza din când în când eroii, îmbrăcați în negru și alb: haine negre, pantaloni negri, veste negre, cămăși albe. Și personajele feminine, Femeia necesară (Marinela Popescu) și Femeia în plus (Cristina Toma), sunt îmbrăcate tot în negru și alb, obsedante pete anticromatice într-un univers antiuman.

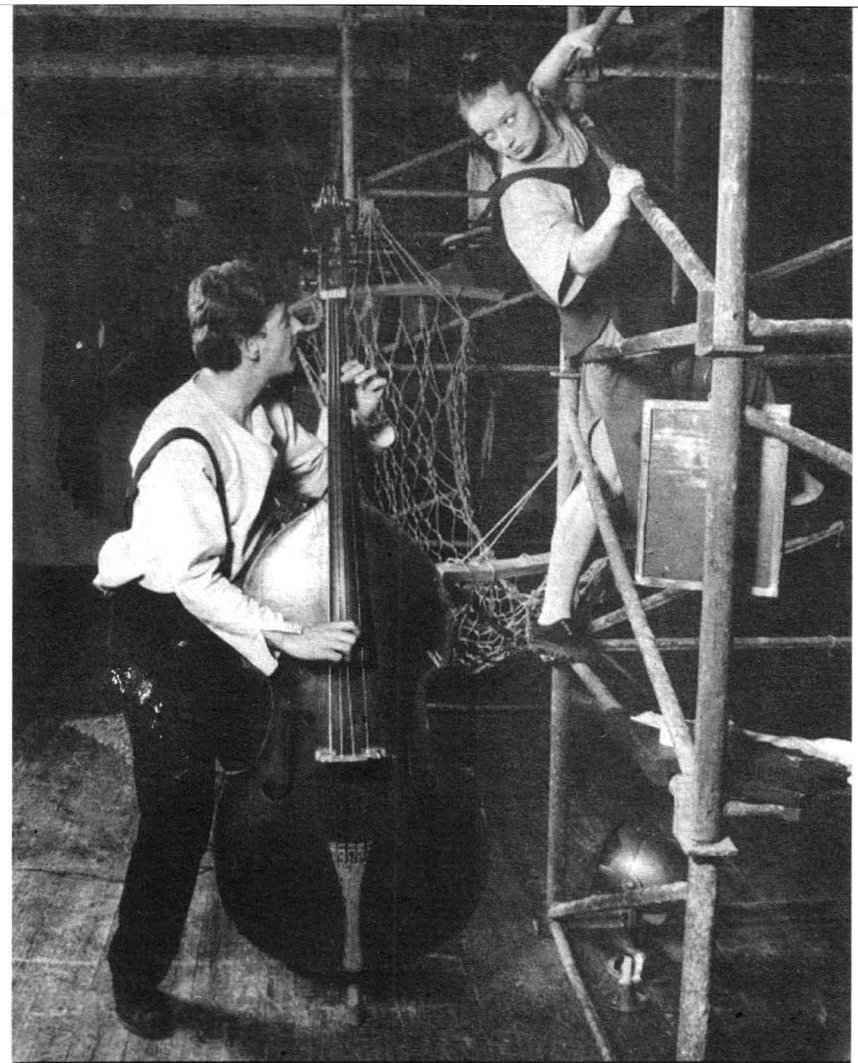
În acest spațiu cu semnificații multiple (inclusiv metafizice) se desfășoară acțiunea, mai bine spus antiacțiunea piesei – avalanșa de antisensuri ale existenței, abătută asupra Locatarului întâi aiurit, apoi neliniștit, în fine disperat de afirmațiile celor ce îi spun că se află într-un tren, și nu în casa lui. Cornel Popescu l-a interpretat pe Locatar subliniind cu incandescentă trăire condiția fără de scăpare a eroului: se lasă convins de argumentele imposibil de răsturnat ale Profesorului, dar, în egală măsură, încearcă să-și demonstreze dreptatea deschizând ușa și arătându-i pomișorul firav din fața balconului. Pasărea din pom îl zăpăcește însă și îi distruge convingerile, iar el se pomenește prizonier într-un amețitor carusel al durerii și ridicolului. Suferința, seriozitatea, gravitatea au fost stări sesizate de regizor și urmărite în jocul actorilor, dar au lipsit ironia amuzantă, hazul, chiar amar, atât de proprii lui Marin Sorescu. S-au manifestat, în această unilateralitate, și seriozitatea specifică tinerei generații de creatori, pătrunși de răspundere față de actul creației și de semnificațiile majore ale operei de artă, dar și teama lor față de râs. O teamă inutilă, de altfel, căci Marin Sorescu propune concomitența râsului și a lacrimilor, cele mai grave probleme tratate de el fiind învesmântate în glume de sorginte populară, mult și minuțios cizelate.

În rolul Prietenului, Mihai Gingulescu are prestanță, jucându-se cu vorbele și cu situațiile, în timp ce Aurel Ștefănescu (Profesorul) este un model de fermitate și tenacitate în convingerile, exprimate rar, însă egal și fără a admite replică. Marinela Popescu și Cristina Toma, în ipostazele lor realist-metaforice, au jucat cu sinceritate, secondându-l convinse pe Profesor și contribuind la confuzia totală a sărmanului Locatar.

Semnele mele de întrebare legate de scoaterea din timp și spațiu a acțiunii și de proiectarea ei în universalitate, ca și cele determinate de absența umorului sunt însă pur subiective. Dezideratele mele nu au fost în atenția lui Theodor-Cristian Popescu, viziunea sa fiind diferită; și, trebuie să recunosc, a reușit să fie consecvent cu sine însuși, realizând un spectacol serios, neliniștitor și actual.

ILEANA BERLOGEA

Scenă din Există nervi **de Marin Sorescu la TN Târgu-Mureș (regia: Theodor Cristian Popescu)**



Nicu Mihoc și Cristina Toma în Privește înapoi cu mânie **de John Osborne la TN Târgu-Mureș (regia: Theodor Cristian Popescu)**

FURIA TINERILOR DE AZI

PRIVEȘTE ÎNAPOI CU MÂNIE de John Osborne. Traducerea: Any Florea și Nicolae Minei ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 8 martie 1996 ● Regia și ilustrația muzicală: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu ● Mișcarea scenică: Florin Fieroiu ● Distribuția: Nicu Mihoc (Jimmy), Kozsik József (Cliff), Cristina Toma (Alison), Diana Văcaru (Helena), Dan Glasu (Colonelul).

*****

Forța metaforică a unei piese construite realist, bazată pe adevăr, firesc, trăire adâncă și sinceră a sentimentelor, legată de un timp și un spațiu concret este uneori mai mare decât aceea a unei alegorii încărcate de abstracțiuni. O dovadă certă o constituie și celebra lucrare a lui John Osborne **Privește înapoi cu mânie**, ce a deschis, acum patru decenii, drumul „furioșilor" englezi, urmați de îndată și de alți „furioși" din lumea întreagă.

În viziunea regizorală a lui Theodor Cristian Popescu și a interpreților săi, tinerii actori ai secției române de la Târgu-Mureș (plus Dan Glasu, care se pregătește să treacă spre maturitate, dar e tot tânăr ca ardere interioară), textul lui Osborne s-a transformat într-un spectacol viu, adevărat, tulburător, un spectacol ce nu te lasă nici să respiri, cu o temperatură înaltă și o combustie totală, cu risipă generoasă de energie și comunicare directă, impetuoasă, violentă.

Cadrul scenografic creat de Marius Alexandru Dumitrescu, sugerând o mansardă, poate schelele unei mansarde sau grupuri de coșmarești paturi suprapuse, în cele patru colțuri ale scenei, aproape de noi (spectacolul se joacă la Studioul teatrului), cu un spațiu gol în mijloc, ocupat uneori de patul pe rotile, adus, ca într-o glumă de copii, dinspre fundal, dă posibilitatea unui joc variat, dispus pe mai multe planuri, pe podium sau pe verticală.

Și acest spațiu este încărcat de tensiunea trăirilor lăuntrice furtunoase și a izbucnirilor violente. Protagonistul lor este, bineînțeles, Jimmy Porter, interpretat cu farmec și putere de concentrare de Nicu Mihoc. Bine individualizat, personajul capătă și dimensiuni de universalitate, revolta lui fiind parcă de aici, de la noi, de azi, din lumea de azi. Cu un calm desăvârșit, dar cu aceeași furie, fără exteriorizări histrionice (sau involuntar histrionice), l-a creat Kozsik József pe Cliff, dându-i o bogată viață interioară, ghicită din tonurile lui calde, din plecările bruște, din comprehensiunea înțeleaptă cu care-i privește pe ceilalți, din tandrețea lui față de Alison. O autentică ingenuă dramatică se dovedește a fi Cristina Toma. Eroina ei, Alison, a avut și placiditatea cerută de autor, dar și o pasionalitate tulburătoare. A fost liniștită, dar și sfâșiată lăuntric de iubire și compasiune, de durere și neputință. Diana Văcaru, la rândul ei, a întrupat o Helena cu multiple chinuri și frământări sufletești, cu o imensă nevoie de dragoste și înțelegere, cu egoism și spirit de sacrificiu.

În acest spectacol riguros structurat, în care exploziile brutale alternează cu duioșia, în care se trece rapid de la seriozitate la joacă, transformată de îndată în ură mărturisită deschis sau ascunsă, și-au găsit concretizarea nu numai întrebările tinerilor de acum patru decenii, ci și ale celor de azi. Această aducere în contemporaneitatea imediată, fără nimic artificial sau forțat, fără nici o intervenție ostentativă, se bazează pe sinceritatea trăirii, pe firescul jocului și pe dăruirea interpreților, conduși cu siguranță și inspirată abilitate de regizor. Ei au reușit să transforme povestea iubirii-ură dintre Jimmy Porter, tânărul intelectual în război cu el însuși și cu întregul univers, și Alison, fata „bine-crescută", de familie bună, într-o paradigmă a căutării disperate a fericirii, idee întărită de drama discretului Cliff și a nefericitei Helena, la fel de însetată de dragoste ca și ceilalți, dar fără dreptul de a o cunoaște.

Spectacolul tinerilor de la Târgu-Mureș, admirabil secondați de Dan Glasu, este profund emoționant pentru că este sincer și simplu.

ILEANA BERLOGEA

DE CE NU S-AU ÎNȚELES GOLDONI ȘI GOZZI (LA CRAIOVA)?

CARLO CONTRA CARLO de Paul Ioachim ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA ● Data reprezentației: 3 martie 1996 ● Regia, ilustrația muzicală și rime: Daniela Peleanu ● Scenografia: Viorel Penișoară Stegaru ● Distribuția: Valentin Mihali (Carlo Goldoni), Valeriu Dogaru (Carlo Gozzi), Vladimir Juravle (Anselmo), Natașa Raab (Passalaqua, Bettina), Adriana Moca (Lucia), Vasile Cosma (Marele Inchizitor, Directorul), Iosefina Stoia (Paiața), Theodor Marinescu (Vitalba, Căpitanul), Tudorel Petrescu (Renato, Tartaglia), Adrian Andone (Sacchi, Truffaldino).

***

Premiera unei piese românești relevante pe scena craioveană completează inspirat repertoriul prestigioasei instituții. **Carlo contra Carlo** e o comedie dramatică de strat istoric și substrat polemic actual, o izbutire ce s-a și ratificat – în spectacolul bucureștean de la Odeon, în premii obținute până acum, în succesul de public – a dramaturgului Paul Ioachim. Noua montare îi certifică încă o dată virtuțile, umorul rafinat, caracterul liric evocator, reiterarea, cu atmosferă tipică și scrupul documentar, a celebrei dispute dintre Goldoni și Gozzi pe tema înfruntării de fond între tradiționalism și modernitate, pitorescul vieții teatrale în secolul optsprezece italian, modul în care, până la urmă, în orice confruntare de opinii divergente din domeniile spiritului se amestecă și forțele neliniștite ale puterii mirene și ecleziastice. În montarea de care dăm seama aici, aceste forțe obscure dar eficiente sunt reprezentate de Marele Inchizitor venețian, supradimensionat, făcând una din trupul lui opulent, de mâncău, și scaunul-tron de pe care oficiază (Vasile Cosma configurându-l cu apropriere în maliție, disimulări și decizie imperativă).

Goldoni e histrionic, cheltuindu-se în galanterii, bucurându-se de viață și de succese, cultivând prietenia. Dar fiind încercat și de amărăciunea adversităților, ingratitudinea răsfățaților actori, trădările amicilor și mai ales ale amicelor. Arătându-se și istovit de cazna scrisului – a unei serii de comedii realizate în trombă, cu uimitoare prolificitate –, părăsind, cu mâhnire, orașul pe care l-a iubit, atunci când are sentimentul că, aici, steaua lui apune. Toate aceste stări și atitudini sunt sensibilizate cu pricepere, cu har, cu chip inventiv de Valentin Mihali. Dacă nu ținem seama de unele scăderi de ton – dar n-avem cum să nu le observăm – interpretarea ilustrului personaj are relieful pe care acesta îl merită. Iar raporturile cu Carlo Gozzi sunt iscusit întocmite, întâlnirea dintre ei dându-le o culminație spiritual-mușcătoare. Inamicul de-o viață al autorului **Hangiței** e un om auster, posac, practicând o ironie nemiloasă, ducând până la delațiune dușmănia ce i-o poartă confratelui pe temeiuri presupus estetice. Dar, cum se întâmplă și în vremurile noastre, sub divergențele proclamate a fi de opinie specializată mustesc invidii fieroase, ură personală, iar când vrem seism social, facem să țâșnească din adâncuri sufletești această lavă, conflictul se transpune iute pe plan politic, unde capătă, mai totdeauna, ireductibilitate. În înscenarea diriguită cu talent și aplicație de tânăra regizoare Daniela Peleanu aceste implicații sunt sugerate edificator. Valeriu Dogaru le identifică în personajul care a scris, a combătut și și-a pârît toată viața confratele ce izbândise o reformă radicală în dramaturgie. Actorul reușește să exprime și convingerea **autentică** a contelui Gozzi, ca aristocrat și adept al comediei de improvizație, că schimbarea pe care o aduce Goldoni ar fi vătămătoare culturii italiene. Aristocratul Gozzi și avocatul Goldoni mizează însă, paradoxal (și-l invocă amândoi), pe publicul cel mai larg, publicul popular. Dar au concepții diferite despre ceea ce-i e necesar acestuia ca hrană de suflet și cuget. Contradicția se adâncește când vine vorba de actori: unul vrea să-i rețină în arcanele commediei dell'arte, în italienism perpetuu, localist – un naționalism cultural acerb –, celălalt dorește să-i racordeze la circuitele artistice moderne, în spiritul unui europenism luminat și, din punct de vedere cultural, mai productiv și mai fertil. Evident, între bățosul, însinguratul și călugăritul Gozzi și veselul, gurmandul de plăceri, prietenosul, ludicul Goldoni e și un contrast fundamental de umori. Abstinența unuia, hedonismul celuilalt n-au cum se acomoda. Valeriu Dogaru modelează cum se cuvine lutul eroului. Îi prisosesc unele înclinări de nuanță mai superficială, ce parazitează caracterul stabilit chiar de artist.

Autorul piesei i-a înconjurat pe protagoniști cu un roi de oameni și măști, actori, popor. Femeile au roluri în genere vesele, pigmentate cu câte-o tristețe pasageră. Distribuită cu îndreptățire în două personaje diferite – matura și ușuratica Passalaqua, și, apoi, începătoarea Bettina, setoasă de parvenire –, Natașa Raab se dovedește, din nou, o actriță de performanță în ambele ipostaze. Passalaqua are umor și zeflemea, joacă excelent duplicitatea amoroasă (mai puțin senzualitatea femeii coapte); aparițiile ei sunt compuse cu grijă. Prezența-i e cât se poate de atrăgătoare. Bettina are farmec juvenil, se alintă ca o fetiță, se comportă ca o tânără de-acum versată când face avansuri, manifestă o sinceritate ce arată și a cinism, însă fără vulgarități. Dublu rol face și Vasile Cosma, ca director de teatru venețian (ceva mai șters – nu-i vedem fața) și ca Inchizitor.

De apreciat structurarea servitorului lui Gozzi, Anselmo, de către Vladimir Juravle, într-o metaforizare ce convinge a opiniei populare despre opera goldoniană și despre comediograf; grația Adrianei Moca (actrița Lucia – însă cu defecțiuni de tonalitate și oscilări de timbru în rostiri); comicul gras al actorului Vitalba (Theodor Marinescu); flexibilitatea și aplombul lui Adrian Andone, în reprezentantul actorilor de improvizație. Iosefina Stoia face un personaj creat de

regizoare, o paiață-comper ce apare în interludii, rostind rime năstrușnice; textul nu e altceva decât o aglomerare de cuvinte potrivite și nepotrivite, dar actrița e cuceritoare prin vervă și credință în ceea ce săvârșește, astfel că, dacă nu prea ascultăm ce zice, o privim cu plăcere ori de câte ori își etalează dezinvoltura. Mai apare în scenă și un actoraș, figurat, cu adecvare, de Tudorel Petrescu. Toți joacă legați, comunicanți, conturează un ansamblu – după cum vrea și piesa, care se petrece într-un teatru venețian (prezentat cu delicatețe scenografică și colorit agreabil de Viorel Penișoară-Stegaru, autor și al unor costume de eleganță simplă în factura lor veritabil artistică). Se petrece într-un teatru venețian, dar și în altul, mai amplu, care e Italia, în amurgul unei Renașteri ce a îmbogățit lumea pe vecie cu valori inegalabile.

Tot aport regizoral e și ilustrația muzicală (cu oarecare abuz de cantonete), potențând voioșia ce e consubstanțială textului și, evident, climatul acțiunii. E un test de calitate acest spectacol, pentru Daniela Peleanu. Ea propune scene lucrate cu sensibilitate – mistificarea lui Goldoni de către actrița ce-i oferă dragoste la iuțeală (comedie de intrigă, țesută dexter); mistificarea comparșilor de către Goldoni (el răspândind vestea că a murit) și prezența (ridicolă, fără vrere) a lui Gozzi, la catafalcul presupusului dispărut, cu o coroană de flori; scenele de acreală și, deopotrivă, de haz dintre Gozzi și valetul său; convorbirile insidioase ale Marelui Inchizitor cu cei doi scriitori, într-o ambianță de polemică glacială. Mai seci – și pripite – relațiile ambilor protagoniști cu actorii trupelor venețiene; insuficient reglată figurația, în puținele momente când e nevoie de ea. Nu s-a sondat în profunzime pe tot teritoriul reprezentației, ci numai pe anumite parcele. Dar rezultatul e o lucrare scenică tonică, interesantă în modernitatea ei spectaculară și de o teatralitate sevoasă, vădind și gust în selecția și orânduirea mijloacelor.

VALENTIN SILVESTRU

ÎN JURUL UNUI CATAFALC

ROBESPIERRE ȘI REGELE de D. R. Popescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI ● Data reprezentației: 15 februarie 1996 ● Regia: Ovidiu Lazăr ● Scenografia: Nicolae Mihăilă ● Distribuția: Adi Carauleanu (Robespierre), Petru Ciubotaru (Goupilleau de Fontenay), Doina Deleanu (Philip Ludovic).

***

La spectacolul **Robespierre și regele** (subtitlul: **Îmblânzirea Dreptății**), regizat de Ovidiu Lazăr, a fost o bună idee să se transforme scena sălii mari a Teatrului Național din Iași într-un fel de scenă-studio, proximitatea spectatorului față de ceea ce „se întâmplă" în eseul dramatic al lui D. R. Popescu fiind foarte potrivită dezbaterii în care sunt antrenate cele trei personaje.

O idee ciudată mi-a apărut a fi, la început, apa ce acoperă suprafața roșie a scenei, vrând să sugereze, desigur, sângele care a curs din belșug în timpul Revoluției Franceze. Deși, la o primă vedere, soluția pare ușor naturalistă, pe măsură ce piesa se desfășoară, iar straiele celor trei se udă se crecază un plan (material) de sens abstract care justifică (și chiar recomandă) ambianța creată ca pe o inspirată **trouvaille** regizorală.

E admirabilă, într-un rol de copil, Doina Deleanu, care evoluează cu multă concentrare, într-o compoziție cu totul nouă pentru ea. Actrița mărturisește în programul de sală că se teme de acest rol; nu are de ce, căci postura i-a reușit pe deplin. Ticurile micului fiu de rege, privirea sa candidă și îngândurată, ițirea băiețească a capului, modularea subtilă a vocii sunt reușite certe.

În interpretarea lui Adi Carauleanu, vedem în scenă un Robespierre pe care D. R. Popescu l-a imaginat mai puțin raționalist decât îl știm din istorie. El are, în spectacol, chiar o latură perversă, pusă în act de Adi Carauleanu printr-o gestică și o frazare ce iscă în personaj o dimensiune neliniștitoare. Contorsionările, mișcările fizionomice ale actorului sunt, mai totdeauna, motivate, deși, uneori, ele par să lase loc riscului unei maniere. În ansamblu, însă, rolul lui Robespierre, în această viziune, e perfect coerent și marcat de tensional.

Călăul-protector interpretat de Petru Ciubotaru este un erou paradoxal și tocmai această latură poate că nu a fost îndeajuns exploatată. La început, registrul mai înăluit ales de actor sugerează foarte bine paradoxul de care aminteam; rostirea urcă până la un punct culminant, manifestat în voce mare. Apoi, însă, interpretul nu intră pe o pantă descendentă, cum era firesc, ci rămâne pe piscul propriei voci, conferindu-i lui Goupilleau un fel de monotonie strigată. Glasul apt de nuanțe al lui Petru Ciubotaru i-ar îngădui acestuia o mai filtrată emisie în cea de-a doua parte. Dincolo de asta, personajul are pondere, în el conturându-se o prezență umană problematizantă.

Obiectele pe care le mânuiesc, în scenă, cei trei (păpuși, desene, animale de plastic, cruci de buret care se îmbibă cu apă), în timp ce se învârt în jurul unui catafalc, își au rostul lor, fiind semne pertinente, distribuite într-o economie inteligentă și eficace. În cheie realistă și în cheie metaforică, trio-ul de interpreți evoluează susținut și tensionat, cu accent expresiv în momentele de intensitate, de acutizare a confruntării. Ovidiu Lazăr a impus în spectacol o dimensiune internă, o interiorizare ce merge pe firul piesei și chiar limpezește imaginarul stufos al dramaturgului. **Robespierre și Regele** își merită șansa de a fi mers, în toamnă, la Paris, unde – la Centrul Cultural Român – a avut și premiera.

IRINA ANDONE

O LUME ÎN DEGRINGOLADĂ

TANGO de Slawomir Mrożek ● TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI ● Data reprezentației: 2 februarie 1996 ● Regia și ilustrația muzicală: Ion Sapdaru ● Scenografia: Narcis Purcaru ● Marionete: Carmen Herțescu ● Coregrafia: Mona Moldovan ● Distribuția: Doina Deleanu (Eugenia), Teodor Corban (Edek), Florin Mircea (Eugeniusz), Radu Ghilaș (Artur), Anne-Marie Chertic (Eleonora), Petru Ciubotaru (Stomil), Irina Răduțu (Ala).

***

În regia lui Ion Sapdaru, Naționalul ieșean și-a înscris de curând în repertoriu **Tango**-ul polonezului Slawomir Mrożek, piesă jucată aici și în stagiunea 1976–1977, firește, într-o altă distribuție și în regia memorabilă a lui Cristian Hadji-Culea. E o partitură grea, despre o familie în degringoladă, despre o lume, în fond, înlăuntrul căreia se ivește, pentru a eșua, un elan transformator și, deopotrivă, recuperator. Artur, fiul, este acela care își propune să aducă la ordine viața derizorie a familiei sale printr-o căsătorie făcută cu tot ceremonialul, sperând că forma instituită va reda și substanța lumii în care trăiește. Moartea bunicii îi sugerează însă o soluție mai eficientă: să-și neutralizeze, să-și lichideze rubedeniile. Va fi însă ucis chiar de către cel ales să-i servească drept instrument. De Edek, amantul mamei sale. Aceasta ar fi istoria, care își are, desigur, reverberația ei parabolică.

Ion Sapdaru a inclus în echipa cu care a abordat acest text dificil și câțiva tineri interpreți (Anne-Marie Chertic, Irina Răduțu, Radu Ghilaș). Jocul impetuoasei Anne-Marie Chertic își are nuanțele lui, dar l-am fi vrut mai puțin tentat de efectele „grase" ale rolului. Ea găsește inflexiunea necesară pentru replicile „serioase" (când fiul ei primește binecuvântarea bunicii pentru a se căsători), dezvăluind cu expresivă naturalețe și identitatea maternă, și pe aceea de fiică, pe lângă aceea de „artistă" care face haz de necaz și își trăiește viața cu aceeași inconștiență ca și „leul ei", Stomil.

Intervențiile iubitei lui Artur, Ala (debutanta Irina Răduțu) sunt atent studiate; în plus, actrița e decorativă. Se simte însă în interpretarea ei o lipsă de coeziune; replicile se aud ca și cum ar veni de la un actor care știe cum trebuie să pronunțe, dar care nu brodează în jurul unei tonalități de esență, fiind intonate prea tehnic, fără un suficient suport interior.

Doina Deleanu (Bunica) face un izbutit rol de compoziție, încă unul pe lângă acela din **Robespierre și Regele** de D. R. Popescu. Contribuția ei capătă greutate îndeosebi în scena în care, pregătindu-se să moară, oficiază ritualul de bun-rămas – moment în contrapunct cu festele de până atunci ale bătrânei care, din când în când, se întindea pe catafalc, mimând trecerea dincolo. Personajul conturat cu finețe de Doina Deleanu se dovedește un bun mediu pentru ideea care nepotului, lui Artur, i se revelează ca fiind mântuitoare – moartea.

Într-un rol de aceeași factură, Florin Mircea (unchiul Eugeniusz) își construiește cu migală evoluția de la supunerea deplină față de agitata voință de schimbare a lui Artur la intenția de înfăptuire, pe cont propriu, a acestui gând, după ce nepotul își dă seama de inutilitatea deznădăjduitei lui întreprinderi. Personajul e dimensionat interior cu o coerență fără cusur, nuanțele fiind cu precizie marcate. El crește și se frânge ca o efemeridă iscată din elanurile gândirii lui Artur, fără să-i lipsească, însă, motivațiile proprii. Solidaritatea lui cu nepotul se stinge repede în cinism, după logica acelui „a fi de modă veche", părând să justifice orice discurs formal, oricât de nepotrivit. Reacția lui la moartea lui Artur nu are nici o undă de efect, e din rândul raționamentelor concluzive care întăresc o prejudecată. Își va dansa, în final, neputința și duplicitatea într-un tango, avându-l „partener" pe Edek, exponentul, într-adevăr, al unei „ordini" care nu-i alta decât aceea a brutalității. Un bătrân de cârpă e mânuit în pas de dans de acest Edek, ucigașul lui Artur, devenit stăpânul familiei în care e un intrus necesar. Dansul celor doi creează anxietăți. El dublează, tensional, scena în care se stinge bunica, anunțând firescul morții (singurul licăr de speranță, punctul din care lumea poate fi răsturnată), înlocuind acel firesc prin marasmul unei vieți primare. Sunt, acestea, sensuri bine intuite în spectacol.

Petru Ciubotaru (tatăl, Stomil) a fost cel pe care îl știm, cu stupefacții și avânturi care se succedă întruna. Am fi vrut, poate, să percepem și altceva decât comedie, fie și plină de vervă, în interpretarea rolului său, care este unul de tată și de soț ratat, cu o interioritate precară. Faptul ar fi putut fi obținut printr-o mai mare insistență pe ideea sterilității acestui cabotin, cu atât mai mult cu cât în Artur, produsul biologic al acestei familii, spectatorului i s-a oferit un soi de năpârstoc neputincios. În ce-l privește pe Stomil, experimentele lui sunt semnul fără echivoc al unei carențe – el își trăiește viața tot ca pe o „înscenare", ca pe un capriciu care nu-i cere prea multă precugetare și nici nu-i impune răspundere. Cele două ipostaze ale lui Stomil – de soț încornorat și de artist oploșit în reflexul evazionist al experimentului teatral – nu se completează îndeajuns, nu-și răspund întotdeauna.

Condus unilateral de Ion Sapdaru, Radu Ghilaș (Artur) joacă într-un singur registru, alcătuit din „autoritatea" deznădăjduitului combinată cu incapacitatea organică de a institui o certitudine. Minusul vital e prea ostentativ, dimensiunea de „gânditor" a acestui chinuit care în salvarea alor săi își caută el însuși o salvare fiind ca și absentă. Zbuciumul conștiinței sale are o cromatică indecisă, agitația îl face mai degrabă turbulent, așa încât desfășurarea sufletească a acestui tânăr pornit să schimbe lumea rămâne în umbră.

Teodor Corban intră cu suplețe în pielea grobianului triumfător Edek, mereu egal cu sine și sănătos până la nesimțire. Actorul exploatează (aparent) nonșalant rolul generos și rostește cu efect, punctând acolo unde e nevoie. Solistic la final, după ce și-a istovit „partenerul" de dans, el execută un tango în avanscenă, într-o coregrafie în care ar putea să încapă mai multă frenezie imbecilă.

Scenografia semnată de Narcis Purcaru, imaginând pentru primul act un imens catafalc înconjurat de mobile acoperite de huse legate cu sfori, pentru ca, în actul al doilea, ele să compună un interior respectabil, sugerează starea de provizorat și intrarea ulterioară în canoane.

În calitate de regizor, Ion Sapdaru e un ager cititor de partitură, el distribuindu-și cu îndrăzneală interpreții. A ales și o ilustrație muzicală în consonanță cu textul, alternând solemna orgă cu un ritm de disco stilizat. Cu deosebire ambianța sonoră a scenei morții bunicii, împletită cu efecte luminoase, conferă secvenței stranietate. Lectura piesei lui Mrożek își are spectrul ei de subtilități, momentele ei de inspirație și de adevăr.

IRINA ANDONE

EU L-AM VĂZUT PE VICTOR IOAN FRUNZĂ

A DOUĂSPREZECEA NOAPTE de William Shakespeare ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentației: 4 februarie 1996 ● Regia: Victor Ioan Frunză ● Scenografia: Adriana Grand ● Coloana sonoră: Marius Marchiș ● Mișcarea scenică: Felicia Dalu ● Distribuția: Hatházi András (Orsino), Madarász Lóránd, Salat Lehel (Sebastian), Kardos Róbert (Antonio, Malvolio), Bölönyi Zsolt, Bandi András (Antonio), Katona Károly (Căpitanul vasului), Szikzai Rémusz (Valentin), Orbán Attila (Curio), Nagy Dezső (Sir Toby Belch), Biró József (Sir Andrew Aguacheek), Boér Ferenc (Malvolio), Spolarics Andrea (Feste), Bogdán Zsolt (Fabian), Gajzágó Zsuzsa (Olivia), Tordai Tekla (Viola), Fülöp Erzsébet (Maria).

*****

Îndrăznesc să spun că cel mai realizat spectacol al lui Victor Ioan Frunză de câțiva ani încoace, mai exact de la **Marat-Sade** de Peter Weiss, este **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare, la Teatrul Maghiar din Cluj (montat în 1995). Mi s-a confirmat credința (nemărturisită în scris până acum) că momentul în care regizorul va renunța la obsesiile megalotehnice și megalografice ale reprezentării, la fastul artificios baroc al exhibării semnului scenic, la sacadarea și dinamitarea timpului teatral (și a lui) – până la a se pierde, în receptare, orice punct de reper – prin secvențe redundante ca tip de acțiune și sugestie, ce gâtuie devenirea spectacolului la o jumătate de oră după început, nu va mai rămâne decât să-și împlinească vocația și talentul enorm ce clocotește în fiecare din „**eseurile**" de până acum. Ei bine, eu, unul, „l-am văzut" (în fine) pe Victor Ioan Frunză. Probabil și pentru că regizorul nostru a ales, de astă dată, la Teatrul Maghiar, un univers de referință dramatică neatins de vreun morb al degenerării, al surpării, „delicatesă" a montărilor sale. Așa se întâmplă în **Marat-Sade** de Weiss, **Tom Paine** de Foster, **Ghetou** de Sobol, **Satyricon** după Petronius, montări în care perversitatea cruzimii și cruzimea perversității (motiv dramatic oricum nu foarte generos) făceau deliciul puțin artistic al cruzimii (...) creatorului însuși de spectacol. Deliciu retrăit sârguincios cu același instrumentar retoric, dar neepuizat nici după treizeci de minute, nici după o sută optzeci!

A douăsprezecea noapte de Shakespeare a încăput în măsurile convenționale de spectacol și n-a permis lăbărțarea acestuia prin nenumărate, artificioase procedee de mizanscenă. Nu e o superproducție. Aici se vădește **arta** lui Victor Ioan Frunză, o dată cu recursul la **cuminția** modalităților de expresie, cuminție ce descoperă tocmai sămânța de nebunie și geniu creator a regizorului. E reconfortant să descoperi că împătimitul de imagini smulse în tușe groase, de bidinea muiată în tot felul de substanțe halucinogene (și corosive), ascunde un grafician desăvârșit. Sprijinit, în sens aproape propriu, de scenografia elegantă de spectacol a Adrianei Grand.

A douăsprezecea noapte în viziunea lui Victor Ioan Frunză este un spectacol admirabil prin aburul de hieratism pe care scenele îl degajă discret, învăluind privirea și ademenind-o la jocul cu iluzia. Ne aflăm într-un teritoriu în care personajele nu se disting bine unul pe celălalt, se confundă, încurcă sexele (Olivia se îndrăgostește de Viola, ascunsă sub identitatea masculină a lui Cesario, Antonio o confundă de-a dreptul pe Viola – Cesario – cu Sebastian, fratele acesteia etc.), totul pare încurcat de inexplicabile deficiențe optice. Suntem, de fapt, într-o lume androgină în care identitățile glisează ușor dintr-un loc în altul, verificând unitatea de substanță a lumii. Personajele intră în scenă rezumându-se la un comportament dramatic economicos. Sunt asemănătoare nu unor păpuși sau bibelouri (deși, oarecum...), ci unor decupaje din stampe delicate, reașezate în plan, astfel încât figurile nu comunică foarte precis pentru că nu sunt respectate regulile perspectivei spațiale. Regizorul traduce acest efect plastic în context dramatic și îngăduie, cu bună intuiție și rafinament, imprecizia perspectivelor dramatice. De vreme ce personajele se încred, se îndrăgostesc sau sunt dezamăgite mereu de **altcineva** decât își imaginează, ele vor funcționa atunci în scenă oarecum independent, rupte de partener, animate de iluzie. Machiajele destul de pregnante, costumele uneori sofisticate sporesc și ele dimensiunea **obiectuală** a personajelor, fără însă a le transforma în păpuși manipulate. E numai o infimă eroare a lor de percepție; eroare – pretextul ficțiunii în care sunt antrenate. Singura menită să expliciteze într-o oarecare măsură adevărul din spatele părelniciei este Viola, cea care declanșează cu bunăștiință deruta. Interpretează acest rol Tordai Tekla, aducând în scenă un plus de expresie, de psihologie și implicit de **relație** cu persoanele cărora le tulbură justa percepție.

Jocul de-a iluzia implică și câteva frumoase semne autoreferențiale ale spectacolului. Luna este un disc translucid luminat de becuri de neon, aprinse întotdeauna după introducerea obiectului în scenă. Teritoriul silvestru este figurat prin câteva masive cocoloașe de lână coborîte din podul scenei, ce amintesc mai degrabă de lumea pastorală. Regizorul și scenografa încurcă fără ostentație perspectivele... Statuile albe care veghează cel mai adesea ghidușiile răutăcioase ale lui Feste (minunat interpretat de inepuizabil expresiva Spolarics Andrea), Fabian, Sir Toby Belch sau Sir Andrew Aguacheek provoacă un dublu efect: unul poetic, pentru că imită ipostaze renascentist senzuale ale trupului uman, și altul comic, pentru că aluzia acestor sculpturi are un dram de ridicol și obscenitate erotică. O speculează cu mult umor personajele plebee în farsa pe care i-o joacă lui Malvolio, puritanul îndrăgostit de Olivia. Scena scrisorii măsluite, în care Olivia i-ar mărturisi dragostea și pe care grupul lui Feste încearcă să i-o așeze sub ochi lui Malvolio, este un moment antologic de comedie shakespeariană în teatrul nostru.

Niciodată, însă, deformările realului nu intră în teritoriul absurdului, așa cum intenționase Andrei Șerban, cu același text, la TN București. Aici nu e vorba de accidente de comunicare. Este o lume în care se schimbă percepția asupra realului, fără însă a-l submina, a-l abandona în deriziune, ci deslușindu-i deopotrivă ambiguitatea și armonia. Așa cum Viola și Sebastian își pot împrumuta sexele pentru că s-au născut din același trup, iar poezia se poate travesti pe nesimțite în comedie, la fel și iluzia, care introduce aparența rupturii, descrie, de fapt, unitatea constitutivă a lumii. Așa au citit Victor Ioan Frunză și Adriana Grand **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare.

SEBASTIAN-VLAD POPA

JOCUL DE-A TEATRUL

JOCUL DE-A VACANŢA de Mihail Sebastian ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMŢ ● Data reprezentaţiei: 14 ianuarie 1996 ● Regia: Ion Mircioagă ● Scenografia: Florilena Popescu ● Distribuţia: Tudor Tăbăcaru (Bogoiu), Pompiliu Ştefan (Ştefan Valeriu), Roxana Frunză (Madame Vintilă), Doru Aftanasiu (Maiorul), Loredana Botezatu (Corina), Iurie Luncaşu (Jeff), Laura Anghel (Agnes), Ionuţ Cucoară (Un mecanic), Traian Grigoriu (Un călător), Cătălina Rusu (Nevasta lui).

**

După ce a trecut, în deceniile 7 şi 8, într-o relativă penumbră a interesului oamenilor de spectacol, dramaturgia lui Mihail Sebastian a revenit, de doi-trei ani încoace, în lumina reflectoarelor; mai insistent la televiziune (în montări, majoritatea, puţin semnificative, ca să mă exprim elegant), dar şi în teatre. „Redescoperirea" ei e o iniţiativă fericită, căci, bine scrise, inteligente, sensibile şi, nu în ultimul rând, foarte scenice, piesele lui Sebastian au plăcut dintotdeauna publicului, oferind, totodată, roluri frumoase actorilor. Este însă, în acelaşi timp, o iniţiativă nu lipsită de riscuri, pentru că „Pe «scândura goală» nu mai e loc decât pentru lumina poeziei şi pentru flacăra dramei. Nimic nu poate ascunde acolo lipsa de inspiraţie, nimic nu poate camufla adevărul, nimic nu poate înlocui vocaţia". Aceste cuvinte, scrise de autor în 1940 şi reproduse în caietul-program al reprezentaţiei pietrene (alcătuit de Paul Findrihan, ca de obicei, cu migală şi profesionalism), sunt valabile, desigur, în cazul oricărei întreprinderi teatrale, dar ele se potrivesc parcă mai bine ca oriunde propriilor lui texte urcate pe scenă. Lirismul lor suav, contrapunctat de mici inserţii comice, patetismul discursului, condimentat cu scurte răsuciri maliţioase, în fine, profilul limpede şi totuşi ambiguu al personajelor pretind mizanscenei, spre a putea fi integral percepute de spectatori, şi inspiraţie, şi adevăr, şi vocaţie. Pe de altă parte, neavând forţa atemporală, definitivă a dramaturgiei caragialiene, piesele lui Sebastian impun respectarea riguroasă a timpului în care e plasată acţiunea şi nu agreează intervenţia regizorală căutătoare de „sensuri ascunse". A demonstrat-o şi mai vechea încercare a lui Alexandru Dabija (la „Nottara", spre sfârşitul anilor '80) de a redimensiona ideologic **Jocul de-a vacanţa**.

Acelaşi text a făcut, la Piatra-Neamţ, obiectul unui spectacol montat de Ion Mircioagă, regizor aflat încă „la primii paşi" în profesie; acesta e, dacă nu mă înşel, al treilea. Ceea ce pare să-l fi atras spre piesă a fost, am impresia, primul cuvânt din titlul ei, cuvânt saturat de înţelesuri teatrale, ce-i drept, dar deloc limitat la acestea; oricum, nu în intenţia scriitorului. Tentativa regizorului de a exploata **jocul** întru anularea iluziei nu are nici o motivaţie interioară, dramaturgică, rămânând, de aceea, un simplu artificiu: ce-i poate spune, îndeosebi unui spectator obişnuit, închiderea cortinei în mijlocul unui dialog, fie el şi pe teme „ludice", în timp ce conflictul se desfăşoară netulburat în continuare, la rampă? Că Viaţa şi Arta se amestecă? S-or fi amestecând ele, dar nu la Sebastian. La fel de nefertilă s-a dovedit ideea de a suspenda temporal povestea prin decor (impersonal, alb şi la propriu, şi la figurat) şi, concomitent, de a o actualiza prin costume, mai ales că scenografia Florilenei Popescu vădeşte serioase carenţe sub aspectul acurateţei.

Toate aceste scăderi puteau fi depăşite, în ultimă instanţă, prin strălucirea altui joc: jocul actoricesc. Din păcate, însă, distribuţia întocmită de regizor – sau disponibilă pentru montarea sa – nu a izbutit să o atingă. În afara evoluţiei ponderate a lui Tudor Tăbăcaru (Bogoiu) şi a eforturilor oneste, dar nu întotdeauna răsplătite de rezultat, ale Loredanei Botezatu (Corina) de a-i da eroinei dezinvoltură şi sinceritate, nu am putut reţine decât apariţia debutantei Roxana Frunză (Madame Vintilă); ea e autoarea unei compoziţii savuroase şi împlinite, anunţând o actriţă cu înzestrare comică generoasă. (Nu ştiu dacă episodul Mecanicului, amuzant în sine, dar supărător prin supraîntindere şi aerul de scheci TV, trebuie imputat regizorului sau interpretului Ionuţ Cucoară.)

Spectacolul lui Ion Mircioagă m-a făcut să mă întreb dacă regizorii din promoţiile mai noi sunt imuni la farmecul discret al dramaturgiei interbelice sau dacă nu cumva ei îl repudiază deliberat, în numele cine ştie cărui rafinament „fin de millénaire". Amintindu-mi de fiorul tăcut ce străbate, o clipă, scena goală, peste care plutesc melancolic frunzele toamnei unde se sfârşeşte **Jocul...** pietrean, îmi vine să cred că nici ei nu ştiu exact.

ALICE GEORGESCU

Imagine din Jocul de-a vacanţa **de Mihail Sebastian la Piatra-Neamţ (regia: Ion Mircioagă)**

NINA ANTONOV

O NOAPTE FURTUNOASĂ de I. L. Caragiale ● TEATRUL DE STAT DIN TURDA ● Data reprezentaţiei: 20 ianuarie 1996 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Marius Oltean ● Scenografia: Marius Oltean şi Cătălin Anton ● Distribuţia: Radu Ţicudean (Jupân Dumitrache), Cornel Miron (Nae Ipingescu), Radu Botar (Chiriac), Stelian Roşian (Spiridon), Ginuc Crişan (Rică Venturiano), Nina Antonov (Veta), Narcisa Pintea (Ziţa).

***

Fantastic, la teatrul din Turda poate fi recunoscută, în (aproape) toate distribuţiile, o actriţă pe care ar fi normal s-o râvnească orice Teatru Naţional. Condiţia ei formal neprofesionistă – dar adânc **profesionalizată** prin vocaţie şi experienţă! – nu pune nici o clipă în cumpănă devoţiunea până la inconştienţă pentru scenă, actriţa abolind, teoretic, orice distanţă de prestigiu între urbele teatrale. Mi-e greu să spun că o stimez, pentru că e incomod să cobori pe treapta respectului protocolar uimirea stârnită de o energie a jocului atât de curată. Ghinionul Ninei Antonov a fost acela că un regizor precum Aureliu Manea, care a apreciat-o enorm şi i-a oferit rolul Medeei într-un tulburător spectacol pierdut, nu mai poate lucra în teatru.

Am revăzut-o de curând, la Turda, într-o montare a lui Marius Oltean cu **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale. Nina Antonov aduce în scenă o Veta nu numai temperamentală, dar şi agilă şi alintată ca un copil. Bogată savoare regăţenească, evitând stridenţele şi grotescul – altminteri, ştim bine, nou patrimoniu de exegeză scenică a lui Caragiale. Îi dă replica de contrast dramatic Narcisa Pintea în Ziţa, femeie destul de molcomă, dar fermă, uneori senzuală, jucându-şi „decepţiile" cu patetism când languros, când ironic patriotard, de un comic ascuţit. Ziţa preschimbă cu lejeritate aparenţa de robusteţe a caracterului său de femeie hotărîtă, cu pasivitatea consolată faţă de „nenorocul" pasager în amor. Impresionează, de asemenea, virtuozitatea lui Cornel Miron în rolul lui Ipingescu şi performanţa lui Radu Botar – un Chiriac oarecum discret, parcă prins într-un scenariu pe care Veta l-ar controla cu autoritate.

Marius Oltean adaugă la rigorile unei montări ce respectă în bună măsură orizontul de aşteptare al spectatorului câteva soluţii de compoziţie şi scenografie (tot el şi-a creat şi scenografia) surprinzătoare, nu fără miez. Rupe în câteva rânduri ritmul cu momente cântate în „tragic" ton baladesc (Ziţa) sau în avântat-ironice sloganuri populare (Dumitrache, Ipingescu). Astfel încât durerea sau fericirea în dragoste, mândria de familist sau restabilirea echilibrului în economia sentimentală a gospodăriei lui Dumitrache pot aluneca imprevizibil (dar plauzibil) fie în depresii etnofolclorice, fie în exaltări ale sentimentului naţional. Personajele din **O noapte furtunoasă** îşi trăiesc aici rumânia lor cu o dulceaţă răzgâiată de copii care îşi iau jucăriile şi pleacă sau revin după cum le surâde norocul în dragoste.

Scenariul **Nopţii furtunoase** de la Turda este plasat în cherestegeria lui Jupân Dumitrache. Este, poate, ideea cea mai interesantă în spectacol, menită să ipostazieze în chip plastic o soluţie de lectură nu întotdeauna bine ilustrată în alte montări Caragiale, în ciuda intenţiei. (Pentru a nu mai pomeni efectul comic prilejuit de noile condiţionări ale spaţiului.) Decorul fix îl compun bârne suprapuse, iar cel funcţional este un morman de rumeguş – semn al unui univers uzat ce trăieşte din voluptăţile propriei automăcinări. Materia aceasta perfidă camuflează (obiectele sunt uneori înghiţite), dar se şi împrăştie imediat, se modelează uşor după împrejurări, poate crea impresia de abundenţă şi rânduire a lucrului, dar şi de dezolare şi risipire. În fond, adunări şi scăderi în prea bine socotita (sic) gospodărie a lui Jupân Dumitrache.

SEBASTIAN-VLAD POPA

SINTEZĂ REUŞITĂ

OPERA CERŞETORILOR DE TREI PARALE de John Gay – Bertolt Brecht. Adaptare de Dumitru Lazăr-Fulga ● TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU ● Data reprezentaţiei: 4 februarie 1996 ● Regia: Dumitru Lazăr-Fulga ● Decorul: Cristina Ciobanu ● Costumele: Gabriela Ricşan ● Muzica: Gil Ioniţă ● Ilustraţie şi aranjamente muzicale: Nicu Iftimie ● Coregrafia: Mălina Andrei ● Distribuţia: Firuţa Apetrei (Doamna Peachum), Geo Popa (Domnul Peachum), Ioana Drangă (Polly), Anca Bucşă (Lucy), Adrian Găzdaru (Mackie), Stelian Preda (Jackie), Florina Niţu (Sucky), Ion Goranda (Mathias), Radu Bogdan Ghelu (Crook), Gheorghe Gheorghiu (Harry), Gheorghe Doroftei (Smith, Kimball), Narcis Serghiev (Filch), Corina Goranda (Diana), Codrina Călinescu (Dolly), Dana Olariu (Trapez), Lia Serghiev (Ochi albaştri), Mariana Zare (Nelly), Nae Stroea (Watt).

***

M am întrebat adeseori, văzând **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht, la noi sau pe alte meleaguri, de ce oare nimeni nu se mai îndreaptă către izvorul ei de inspiraţie, **Opera cerşetorilor** a lui John Gay, umoristul plin de spirit şi causticitate, contemporanul celebrului Henry Fielding. E adevărat că piesa brechtiană este încărcată de aluzii la contemporaneitate, că are o limpezime de cristal şi ascuţimi de brici, dar nici cea a lui John Gay nu are nimic vetust, iar personajele ei sunt chiar mai colorate, mai pitoreşti, mai umanizate.

Am fost fericită când am auzit că, la Bacău, Dumitru Lazăr-Fulga îl va monta pe John Gay. Nici el nu a avut însă tăria să rămână numai la textul dramaturgului de la începutul veacului luminilor, cu toate că acţiunea, replicile, situaţiile sunt ale acestuia, fiind pigmentate uneori, întărite alteori, cu „song"-urile brechtiene. Adaptarea marchează, cert, aspectele de interes actual; sinteza realizată de Dumitru Lazăr-Fulga din cele două piese accentuează contemporaneitatea problemelor şi, în mod intenţionat, cruzimea luptei pentru bani şi putere.

Înainte de a vorbi despre spectacolul propriu-zis, aş dori să menţionez atenţia acordată de factorii responsabili ai Teatrului Bacovia celor trei absolvenţi proaspăt angajaţi ai instituţiei, care, pentru debutul lor băcăuan, au avut roluri substanţiale: Adrian Găzdaru de la Academia de Teatru şi Film din Bucureşti este Mackie, Ioana Drangă de la Academia de Arte „George Enescu" din Iaşi o interpretează pe Polly, iar Anca Bucşă, absolventă a Academiei particulare de Artă „Luceafărul" din capitală, o joacă pe Lucy. Chiar dacă mai trebuie să câştige în energie, în tenslune, în forţă interioară, tinerii actori îşi realizează rolurile cu talent, farmec şi înţelegere.

Punând accentul pe unitatea şi armonia grupurilor – camarazii de furt ai lui Mackie (Mathias – Ion Goranda, Crook – Radu Bogdan Ghelu, Harry – Gheorghe Gheorghiu, Gheorghe Doroftei în dublul rol Smith şi Kimball) şi „fetele vesele" (Sucky – Florina Niţu, Diana – Corina Goranda, Dolly – Codrina Călinescu, Trapez – Dana Olaru, Ochi albaştri – Lia Serghiev, Nelly – Mariana Zare) – regizorul a dat şi interpreţilor principali posibilitatea să-şi susţină sugestiv partiturile. A revenit astfel pe scenă, cu deosebită putere de convingere şi capacitate de a caracteriza un personaj, Geo Popa, în Peachum. Eroul creat de John Gay este mai viclean, mai insidios şi mai ipocrit decât cel brechtian, iar Geo Popa a reuşit să-i dea zeci de nuanţe în voce şi în comportamenul mereu schimbat în funcţie de interlocutor. Categoric cu Doamna Peachum (Firuţa Apetrei, având temperament şi volubilitate), aspru, dar şi abil cu Polly, pe care o simte de partea lui, continuatoare demnă a tradiţiei Peachum-ilor, linguşitor şi ferm în discuţiile cu Jackie, şeful poliţiei (interpretat cu profesionalitate şi siguranţă de Stelian Preda), Geo Popa stăpâneşte scena, învingându-l parcă prea uşor pe Mackie, căruia Adrian Găzdaru l-a dat lustrul şi eleganţa exterioară, fără însă a reuşi să ajungă la tăria de oţel şi la cinismul personajului.

Spectacolul corespunde titlului, **Opera cerşetorilor de trei parale**, fiind dominat de stăpânul absolut al vagabonzilor şi săracilor, care-i înlătură cu uşurinţă pe adversari, deşi aceştia sunt susţinuţi chiar de poliţie.

Decorul semnat de Cristina Ciobanu, flexibil, este format din panouri ce înfăţişează mobila „stil" din adăpostul lui Mackie sau costumele cerşetorilor (pitoreşti, cele cinci panouri cu chipuri şi veşminte ce coboară din podul scenei), celula din gratii a lui Mackie sau spânzurătoarea în care, în final, va rămâne o păpuşă, poate mireasa lui Mackie, poate un simplu manechin. Costumele Gabrielei Ricşan sunt o sinteză între moda de azi şi cea a anilor '30: haine negre la bărbaţi, pete de culoare destul de violentă la „fetele vesele", pastelată la Lucy şi Polly, strident bogată la Doamna Peachum. Un cuvânt de laudă pentru muzica scrisă de Gil Ioniţă, care s-a supus ritmurilor brechtiene fără a le imita; mai exact, fără a-i imita pe cunoscuţii compozitori ai dramaturgului german: Hans Eisler, Kurt Weill, Paul Dessau.

I-a reuşit lui Dumitru Lazăr-Fulga un spectacol bun, interesant şi coerent, cu ritm susţinut, cu umor, dar şi cu luciditate, un spectacol ce pune în lumină prospeţimea lui John Gay şi actualitatea dureroasă a lui Bertolt Brecht.

ILEANA BERLOGEA

Firuţa Apetrei şi Geo Popa în Opera cerşetorilor... **de J. Gay-B. Brecht la Bacău (regia: Dumitru Lazăr Fulga)**

O PRIVIGHETOARE, DOUĂ PRIVIGHETORI

CELE DOUĂ PRIVIGHETORI de Dumitru Solomon ● TEATRUL „ION CREANGĂ" ● Data reprezentaţiei: 25 ianuarie 1996 ● Regia: Sabin Popescu ● Scenografia: Anca Păslaru ● Mişcarea scenică: Roxana Colceag ● Muzica: George Marcu ● Distribuţia: Ştefan Mareş (Abuliu), Răzvan Ştefănescu (Fenol), Sibylla Oarcea (Steluţa), Claudia Revnic (Privighetoarea), Mircea Muşatescu (Vay), Boris Petroff (Strungăreaţă), Florina Luican (Macsenia), Alexandrina Halic, Marius Toma, Marius Gâlea, Dan Oprina (Păsări).

**

Repertoriul Teatrului „Ion Creangă" poate oferi cu siguranţă un material interesant pentru specialiştii în psihologie, la capitolul (nu prea dezvoltat la noi) receptării actului teatral. Psihologia spectacolului apelează la sondaje şi anchete pentru a identifica mutaţiile produse de vizionarea, atmosfera şi mesajul piesei în conştiinţa publicului. Atunci când aceasta este în formare, interpretarea rezultatelor devine mult mai delicată, mai sensibilă la variaţii şi amănunte, de unde şi inerentele surprize, în special în cazul textelor din afara literaturii dedicate special vârstelor mici. Cum „verdictul" autorizat al psihologilor pare să se lase aşteptat, conducerea teatrului ia în calcul capacitatea – deşi recunoscută, întotdeauna uimitoare – a inocenţei de a pătrunde, dincolo de aparenţe, esenţele. Succesele obţinute cu **Furtuna** de Shakespeare şi **Dragonul** de E. Şvarţ sunt o confirmare a premisei şi o raţiune pentru noi încercări.

Actuala stagiune aduce pe afiş numele dramaturgului Dumitru Solomon, cu piesa **Cele două privighetori**, un argument în plus pentru alegere fiind menţionarea sursei de inspiraţie: o idee dintr-un basm de H. C. Andersen. Într-adevăr, de la „Privighetoarea" povestitorului danez vine tema generală a textului: superioritatea incontestabilă a creaţiilor naturii în faţa imitaţiilor, fie ele chiar măiestru meşteşugite de mâna omului. Trama rămâne însă un simplu

Scenă din Cele două privighetori **de Dumitru Solomon la „Creangă" (regia: Sabin Popescu)**

pretext; în continuare, autorul român construieşte o parabolă ce porneşte de la deficienţele de comunicare generate de limbaj, ajungând la raporturile artist-Putere, adevăr-minciună, competenţă-impostură. Piesa lui Dumitru Solomon se adresează în mică măsură vlăstarelor fragede, fiind destinată mai ales marilor naivi, deoarece abordează (în stilul aluziv impus de perioada totalitară) subiecte mereu actuale, probleme majore pentru cei aflaţi la vârsta răspunsurilor prin atitudine.

Regizorul Sabin Popescu nu a uitat însă categoria specifică de public a Teatrului „Ion Creangă" şi a căutat să încadreze montarea într-un registru cât mai apropiat de universul copilăriei. Pentru aceasta, se sprijină pe povestea de bază, de unde preia elemente de ambianţă şi atmosfera de feerie, prea puţin compatibile însă cu caracterul piesei. Echilibrul dintre cele două componente este extrem de fragil, fiind afectat şi de „semne" adiacente – trimiteri la literatura veche, la **Hamlet** sau **Madame Butterfly** –, care se repercutează negativ asupra rigorii demersului regizoral. Desigur, se mizează mult şi pe umor, în dorinţa de a completa subtilităţile lingvistice ale autorului cu gesturi şi atitudini scenice pe măsură, dar calitatea comicului nu e nici ea egală. Personaje izbutite aduc la rampă Răzvan Ştefănescu (demnitarul incult Fenol), Sibylla Oarcea (bucătăreasa cu aspiraţii politice Steluţa) sau Mircea Muşatescu (poetul mereu nemulţumit Vay). Partitura Florinei Luican (Macsenia) şi cea a lui Boris Petroff (Strungăreaţă) sunt desenate prea caricatural şi repetitiv. În notă lirică, Ştefan Mareş (Regele Abuliu) şi Claudia Revnic (Privighetoarea) nu transmit emoţia cu suficientă forţă de convingere. Cu excepţia Alexandrinei Halic, la fel de şterse apar şi păsările din alaiul Privighetorii, concepute astfel încât să reprezinte zone etnografice de pe întreg mapamondul. Nu ajută nici muzica aleasă de George Marcu, nici scenografia Ancăi Pâslaru, tributare intenţiei de a servi ambele texte, cel al poveştii şi cel al piesei. Astfel, „Ave Maria" – numărul de solo al Privighetorii – urmează spiritul piesei, în timp ce fragmentele din arii de operă, comic interpretate, sau melodiile cu ritm de şlagăr au drept scop comunicarea directă cu micii spectatori. De asemenea, scenografia utilizează panouri de inspiraţie orientală evocând povestea anderseniană (care se petrece la curtea împăratului Chinei), dar pe ele sunt reproduse fragmente de letopiseţe şi pergamente – însemne socotite, probabil, specifice pentru regatul lui Abuliu, imaginat de Dumitru Solomon. Explozia de culori din partea a doua evocă exotismul basmului, în timp ce amestecul acestora în câteva costume sugerează confuzia lumii moderne. Doar cutia muzicală cu manivelă – o construcţie kitsch intens colorată, figurare grotescă a unei guri feminine cu buze exagerat senzuale, aşezată peste o pereche de sâni înzorzonaţi – nu poate fi revendicată de nici una dintre părţi. Privighetoarea mecanică, la H. C. Andersen, e descrisă ca un lucru minunat, plăsmuit din pietre preţioase, dar fără suflet, iar piesa vorbeşte despre falsul şi minciuna ce se insinuează cu abilitate, nu în forme ostentative, uşor identificabile. Ori, poate, s-a dorit reprezentarea încă unui obiect din galeria oribilelor jucării de plastic ale unor întregi generaţii de copii, pe care doar eforturile individuale ale părinţilor i-au salvat de atacurile insistente ale mistificării şi artificialităţii ce se instalaseră pe toate coordonatele existenţei! De altfel, la o atentă investigare a sinelui şi la decelarea valorilor autentice de cele contrafăcute îndeamnă întreg spectacolul, iar infailibila intuiţie a publicului tânăr de la Teatrul „Ion Creangă" va discerne, din ansamblul montării, reuşitele de eşecuri.

ANCA ROTESCU

Don Carlos şi imperativul clasicităţii

Romantic convertit la clasicism în spirit iluminist, Friedrich Schiller a fost înnobilat la 1802, urmând ca opera lui să înnobileze în veac. Ceea ce s-a întâmplat şi la TVR, având în vedere că – aşa cum spune G. Călinescu – românii au experienţă în materie de romantism clasic, marea literatură fiind întotdeauna de stil clasic.

Într-un climat de căutări contradictorii, mai mult sau mai puţin sterile, Eugen Todoran – autorul acestei montări TV – pare a fi fost călăuzit de câteva clasice principii ce l-au aliniat la buna tradiţie a teatrului de televiziune. Procedând la un decupaj regizoral riguros, a aspirat la o formulă perfectă, adecvată deopotrivă modului de comunicare, publicului virtual şi, în ultimă instanţă, textului. La lectură, piesa fascinează şi astăzi prin extraordinara dinamică psihologică, dar şi prin actualitatea perenă a temei de fond.

Schiller a conceput această dramă de idei travestită în poem dramatic într-o Germanie feudală, măcinată de lupte fratricide pentru hegemonie, la care se raportează direct povestea „de familie", dar scriitorul a avut şi scrupulul unei amănunţite documentări, finalizată prin studiul „Istoria descătuşării de sub dominaţia spaniolă a Ţărilor de Jos Reunite", publicat în 1788. Un an după apariţia piesei, al cărei subiect contorsionat este totuşi rezumabil într-o frază: Infantele Spaniei, Don Carlos, îndrăgostit de mama sa vitregă iniţial sortită lui ca soţie, e îndemnat de către Marchizul de Posa, prietenul său din copilărie, să plece să elibereze Flandra, dar Filip al II-lea, tatăl său, descoperind afinităţile de netăgăduit dintre el şi regină, nu şovăie să-şi dea unicul fiu pe mâna Inchiziţiei. Identificând esenţa tragicului în duplicitatea individualităţilor antitetice şi în antagonismele sociale ireductibile, dramaturgul descifra sensul devenirii prin prisma prezentului, transfigurând realitatea în perspectiva universalităţii. Astfel, nodul gordian al intrigilor de la Curtea regală a Spaniei de secol XVI îşi află corespondenţe şi în viciatul climat politic al contemporaneităţii, mai ales că accepţia noţiunii de viitor vehiculată de eroul revoluţionar a rămas la fel de utopică. Concepţia estetică schilleriană – nu întâmplător apreciată drept o culminaţie a umanismului clasic – rezonează cu filosofia istoriei pe care scriitorul nu doar o preda, ci o şi practica: „Idealurile de libertate şi egalitate nu se pot realiza nici în imperiul forţelor materiale, nici în cel sacru al legilor, ci doar în acela al jocului şi aparenţei, Teatrul".

Specific dramei germane, versul pentaiambic (care îşi regăseşte virtuţile în traducerile lui George Coşbuc şi Alexandru Philippide) probează deosebita capacitate de configurare a personalităţii eroilor, sonoritatea melodică a replicilor presupunând un intrinsec acompaniament muzical (lucru remarcat atât de autorul însuşi, cât şi de Giuseppe Verdi, care lansa, în 1867, opera omonimă). Elanul emoţional, fervoarea patetică, pasionalitatea maiestuoasă îşi găsesc inspirat ecou în dimensiunea lirică asigurată spectacolului TV de corul Operei Naţionale.

Directorul de imagine Cristian Nicolau a elaborat, la rându-i, o viziune plastică de subtilă elasticitate, înglobând detaliul fizionomic în austerul decor de sorginte medievală (scenografia: arh. Teodora Dinulescu). Emblematica ogivă conferă un relief aparte portretelor umane, ce au prins viaţă datorită somptuozităţii costumelor create de Eugenia Botănescu şi – desigur –, nu în ultimul rând, interpreţilor.

„In Tirannos", motto-ul atribuit unei piese anterioare, ar putea funcţiona şi în legătură cu personajul lui Filip al II-lea, dacă ar fi să se ia în consideraţie aparenţa, despotismul său de o cruzime inimaginabilă. Dar ceea ce-l individualizează este tocmai vulnerabilitatea pe care Mircea Albulescu i-o induce neostentativ acestui ins îmbătrânit de uzura atrocităţilor comise cu sânge rece şi mai ales de gândurile care-l frământă fără încetare, căci monarhul nu şi-a pierdut luciditatea şi nici puterea de discernământ, e conştient de bunacredinţă a celui ce nu se lasă cumpărat, aşa cum ştie şi preţul sfaturilor unor sfetnici răuvoitori. Dincolo însă de impozanta statură inflexibilă se ghiceşte omul slab şi labil. Nu-şi iubeşte soţia şi se pretează la şantaje josnice. Iar orgoliul puterii – pe care, de fapt, de mult nu o mai deţine – îi întunecă raţiunea. În ciuda prerogativelor dictatoriale, acest tiran e doar o marionetă. O marionetă la discreţia unei autorităţi supreme reprezentate, pentru vremea respectivă, de un Mare Inchizitor, anume imaginat de Schiller (de Istoria însăşi!) lipsit de vedere. Cu un machiaj excelent, Florin Zamfirescu îl înfăţişează terifiant: deşi are ochii scurşi din orbite, pare că vede totuşi, posedând un simţ în plus. Conformându-se acestui spirit malefic, duhovnicul Domingo – Ion Pavlescu nu are altceva de făcut decât să-l propage şi acoliţilor: Ducele de Alba – Dragoş Pâslaru, infatuat de scurtă respiraţie, Contele de Lerma – Ion Siminie, servil colportor, Prinţesa de Eboli – Irina Movilă, pervers-ingenuă, etalând deopotrivă suferinţa capriciilor neîmplinite şi voluptatea răzbunării îndelung pregătite. Elisabetei de Valois Elvira Deatcu îi atribuie nu doar o specială frumuseţe exterioară, ci şi una sufletească deosebită, onestitatea susţinându-i demnitatea de regină tranzacţionată pe criterii politice, obligată să renunţe la o dragoste împărtăşită, pe care multă vreme reuşeşte să o ascundă, trădând-o doar prin câte o sclipire fugară a privirii. Lui Don Carlos Marius Stănescu îi redă exact vibraţia juvenilă a incertitudinilor unui tânăr de 23 de ani, marcat de soartă: naşterea sa a însemnat moartea mamei; iar mama vitregă i-a fost logodnică şi nu-i mai poate fi iubită. Eroul face eforturi să se salveze atunci când i se oferă ocazia, ar dori să poată să se sacrifice pentru o cauză nobilă, dar e târît înapoi în mocirla trivială a intereselor meschine, trăind mereu cu acuitate senzaţia că e trădat în dragostea filială, în iubire, în prietenie. Polarizează atenţia generală Marchizul de Posa, creat de Adrian Pintea cu toată grandoarea cuvenită celui ce se declară „cetăţean al vremurilor care vor veni". Un vis pe care personajul îl trăieşte cu ochii deschişi şi în care crede cu înflăcărare, prezentându-l însă în termenii foarte precişi ai unui adevăr iluzoriu, ai unei libertăţi mitice, ai unui ideal utopic. El însuşi este prins în teribilul vârtej al conspiraţiilor de duzină, devenind victima propriilor maşinaţiuni nefaste, dar cu scop înălţător: salvarea tânărului său prieten regesc, urgisit de propriul tată, şi orientarea lui către o luptă generoasă de eliberare a popoarelor îngenuncheate în mod arbitrar.

Nuanţe, semitonuri, speranţe, şovăieli, abandonuri, reveniri sunt, toate, surprinse şi puse în valoare de montajul rafinat al Margăi Niţă, cu relevanţă în alternarea tensiunilor dramatice ale acestei suite de clasice ritmeme, oglindind în timp conflictul ireconciliabil dintre putere şi cinste, voinţă şi putinţă, ideal şi realitate.

IRINA COROIU

Adrian Pintea şi Elvira Deatcu în Don Carlos **de Fr. Schiller la TVR (regia: Eugen Todoran)**

DIANA DUMBRAVĂ:

„Despre tineri se scrie puțin și parțial“

❑ **Ar fi binevenită, la începutul conversației noastre, o succintă evocare a primelor tale întâlniri cu teatrul...**

■ Conștiința mea de virtual om de teatru s-a trezit cu ani în urmă, într-o banală școală populară de artă... Primul meu profesor, Ion Ghelu Destelnica, a descoperit și a trezit în mine actorul. Sunt absolventă a promoției 1994. Mi-am dorit – și am avut norocul – să fiu la clasa unui pedagog extraordinar, profesorul Ion Cojar, căruia, de ce să nu recunosc?, ceea ce sunt acum i se datorează în bună măsură.

❑ **Anii de studenție ți-au oferit șansa unor roluri importante?**

■ Primele spectacole în care am jucat au fost **Caligula**, în regia lui Gavrii Pinte, la Sala Atelier a TNB (rolul Caesonia) și producțiile de anul IV – **Casa Bernardei Alba** de Garcia Lorca (rolul Maria Josefa), **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (rolul Nastia), amândouă în regia lui Ion Cojar, și **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare (rolul Titania), în regia lui Vasile Nedelcu. La examenele de regie ale colegilor mei am jucat mai multe roluri de forță: Martha din **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, Arkadina din **Pescărușul** și Zoe din **Scrisoarea pierdută**.

❑ **Ți-ai format, într-un fel, încă din studenție, un adevărat „capital de roluri“, cum ar fi spus Eminescu. Ce s-a întâmplat după absolvire?**

■ O primă experiență foarte interesantă a fost participarea la workshop-ul condus de Andrei Șerban, în 1994, la Arad. Antrenamentele pe care le-am făcut acolo, douăsprezece ore pe zi, mi-au format un mod de a gândi specific actorului, un mod de a lucra, de a trata cu responsabilitate orice întâmplare artistică. La întoarcere, am dat concurs la Teatrul Dramatic din Ploiești, unde am și fost angajată. După cinci luni, am aflat de un concurs pentru rolul Serafima Vladimirovna din **Fuga** de Bulgakov, la Teatrul de Comedie, eveniment care mi-a schimbat destinul. Am ajuns angajata teatrului, unde am și debutat ca actor profesionist. După **Fuga** a urmat **Melodie varșoviană** de Leonid Zorin, în regia lui Virgil Tănase.

❑ **S-ar spune că tot acest drum parcurs nu a fost doar un rezultat al hazardului...**

■ N-a venit nimeni să mă roage să intru în vreun teatru. M-am prezentat la fiecare concurs de care am avut știre, pregătindu-mă foarte serios de fiecare dată, chiar dacă zvonurile despre diverse „aranjamente“ nu-mi lăsau nici o speranță.

❑ **Cărui om de teatru sau cărui fapt din viața ta artistică i se datorează, totuși, reușita de până acum?**

■ N-a fost un singur fapt, ci mai multe. N-a fost un singur om, ci mai mulți. Dar într-adevăr determinantă a fost întâlnirea cu doamna Cătălina Buzoianu. Actul de naștere, de botez în teatrul românesc mi l-a semnat Cătălina Buzoianu. Clipa în care a decis să se oprească la mine pentru Serafima Vladimirovna este momentul nașterii mele fericite în teatru.

❑ **Ca actriță a Teatrului „Bulandra“, ai sentimentul că aparții, într-adevăr, unei familii spirituale?**

■ În toamna lui 1995 m-am transferat la Teatrul „Bulandra“, în urma concursului pe care l-a patronat domnul Liviu Ciulei. Primul spectacol a fost **Șase personaje în căutarea unui autor**, iar al doilea, **Copilul îngropat** de Sam Shepard, tot în regia Cătălinei Buzoianu. Am descoperit spiritul Teatrului „Bulandra“ și încerc să mă contaminez de el. Practic, am debutat de două ori. Mai întâi, pe scena Teatrului de Comedie și apoi aici. Spun asta pentru că fiecare teatru are stilul său, valorile sale. Trecerea de la un teatru la altul nu-i niciodată un simplu transfer profesional, ca la o fabrică de mașini de cusut. Este, de fiecare dată, un alt debut, o altă naștere a ta ca actor, uneori chiar o dificilă adaptare la o lume artistică cu reguli neașteptate. Teatrul „Bulandra“ este, pentru mine, templul actorului care se visează preot.

❑ **Spectacolul** Șase personaje... **se joacă la sala de la Grădina Icoanei. Această scenă ți se pare un spațiu generos pentru actor?**

■ În acest moment, este scena mea preferată. Toate examenele pe care le-am susținut la A.T.F. erau spectacole concepute într-o legătură intimă cu publicul, așa că scena de tip elisabetan de la Grădina Icoanei n-a constituit un handicap; dimpotrivă. O relație de intimitate cu spectatorul își are avantajele și dezavantajele ei. Este un schimb de energii diferit de acela care se petrece în „cutia italiană“. E o scenă de care trebuie să te apropii proaspăt, sincer, nemanierizat, fără trucuri. Un actor tânăr n-are decât de câștigat. Dar, sigur, e și foarte dificil.

❑ **Având în vedere experiența celor - deja - trei spectacole regizate de Cătălina Buzoianu, în care ai avut partituri atât de diferite, ne poți spune cum decurge, în timpul repetițiilor, colaborarea cu ea?**

■ A lucra cu un mare regizor înseamnă nu numai a afla despre tine lucruri noi, ci și a avea revelația lucrurilor bune și foarte bune din tine. Îndoielile nu se sfârșesc niciodată, indiferent de entuziasmul spectatorului, al cronicarului, al colegilor. Însă a munci cu un regizor cum e Cătălina Buzoianu, pentru un actor cu experiență subțire, înseamnă a descoperi la ce sunt bune aceste îndoieli. Și, ca să fiu cât mai aproape de adevărul meu, a construi împreună cu regizorul, când creezi cu sentimentul vocației și al încrederii aproape mistice în teatru, înseamnă a trăi. Am descoperit, alături de Cătălina Buzoianu și de actorii de la „Bulandra“, fericirea de a lucra în echipă, de a face parte din ceva important și solid - un spectacol bun. Într-un spectacol puternic, micile scăpări sau slăbiciuni se topesc, se estompează, iar valoarea din care faci parte își pune pecetea și asupra ta.

❑ Fuga **reprezintă primul tău succes. Cum ai colaborat cu trupa Teatrului de Comedie, cu Ștefan Iordache, un maestru al scenei?**

■ E un spectacol pe care-l iubesc nu doar pentru că este primul meu spectacol important, ci și pentru că are o forță extraordinară. A fost una dintre cele mai frumoase experiențe și întâlniri actoricești din viața mea. Ștefan Iordache, pe scenă, este un prieten generos și cald. Nu e un maestru numai prin plusul de experiență și de valoare; e ceva mai mult - un model, un om care știe când ți-e greu, când ai nevoie de o vorbă bună și de o mână întinsă. Totul, lângă el, se face mai ușor, te simți în siguranță. **Fuga** a fost, de altfel, primul meu spectacol după absolvire și mi-a dat încredere tocmai prin încrederea și sinceritatea unei **echipe**, echipa Teatrului de Comedie. Când debutezi, nimic nu e mai important ca solidaritatea colegilor, înțelegerea lor. Pe scena aceasta am simțit pentru prima dată cum e când oamenii din jurul tău vor să reușești și tu alături de ei. Aș spune chiar că m-am simțit răsfățată și iubită. Mi-a fost foarte drag să lucrez alături de Vladimir Găitan, Valentin Popescu, Florin Anton, Iarina Demian, George Ivașcu, Mihai Bisericanu și ceilalți colegi minunați de la Comedie, cărora le mulțumesc pentru tot.

❑ **În** Șase personaje... **dai viață unui personaj complex: Fata vitregă. Cum l-ai creat? Cât a fost sugestia regizorului și cât aportul tău?**

■ După Serafima Vladimirovna, un personaj de o fragilitate și o grație vizibile, a urmat un rol mai dificil, un personaj de forță, care-și ascunde sensibilitatea rănită sub un scut de agresivitate. Îmi vine greu să spun cât îi aparține Cătălinei Buzoianu și cât îmi aparține mie. Nici o clipă nu poți fi singur în construirea unui rol. De aceea, nici nu știu dacă e important cine și cât a creat. Fata vitregă a fost un rol de căutări, în care, împreună cu regizorul, am încercat să încheg o ființă contradictorie, deopotrivă feminină și aspră, tânără și bătrână. Nu mi-a fost ușor, nici nu mi-a fost la îndemână, așa cum, cred, nici un rol nu mi se va părea vreodată simplu. Pentru mine, până acum, toate rolurile au însemnat muncă și iar muncă. Dar astea sunt lucruri pe care, desigur, le știți.

❑ **Ce „față nevăzută" a personajului din** Copilul îngropat **ai dorit să arăți pe scenă, ca rod al propriilor tale căutări?**

■ Shelly din **Copilul îngropat** are vocația adevărului. Aveam de ales între o Shelly răzbătând spre adevăr cu o anume forță agresivă și o Shelly descoperind adevărul cu căldură, cu o încăpățânare ezitantă, extrem de omenească. Am preferat varianta din urmă, lăsându-i personajului o anume slăbiciune feminină, o nehotărâre adolescentină. Dar această nesiguranță nu i-a micșorat voința uriașă de adevăr. I-am adăugat eroinei o dragoste profundă pentru oameni, în pofida unei atitudini de... detectiv. Sub glume și hohote de râs ascunde o căldură omenească extraordinară. Faptul că vine dintr-un timp normal într-un timp dereglat, faptul că poate înfrunta deschis o lege a minciunii mi-o apropie foarte mult. Sinceritatea spontană, bruscă uneori, îmi face personajul extrem de apropiat. Am sentimentul că, în acest spectacol, sunt îngerul purtător de adevăr, sunt conștiința celorlalți, ceea ce ei ascund, înfricoșați și neputincioși. Îmi place acest personaj tipic american, loial cu ceilalți, franc cu sine, independent și energic.

❑ **Crezi că frumusețea fizică e importantă pe scenă?**

■ Examenul de diplomă l-am dat cu Maria Josefa, un personaj grotesc, de 80 de ani. Nu pot să uit succesul pe care l-am avut cu acest rol de compoziție. Mai ales că am luptat împotriva propriilor mele date. Asta spune destul despre ceea ce cred în legătură cu importanța frumuseții... Un aspect fizic plăcut poate fi o capcană când cel care-l posedă „cade" în narcisism. Am jucat câteva roluri de „frumoase" și nimeni nu m-a băgat în seamă. Dar când am jucat o „babă", am luat un premiu de popularitate la Sibiu.

❑ **Ce personaje shakespeariene te-ar ispiti mai mult - diafanele Ofelia, Julieta, sau eroinele energice?**

■ Pentru mine, Julieta a devenit deja un rol aproape inaccesibil. E un rol îngropat. Câteodată e bine să știi să accepți asta. Rosalinda și Viola se travestesc și mi-ar plăcea să le joc. Iar dacă ar fi vorba de un travesti „total", v-ați gândit vreodată la Hamlet? Eu, da. •

❑ **Citești revistele de teatru? Crezi că tinerilor actori li se acordă îndeajuns de multă atenție în paginile lor?**

■ Citesc aproape tot ce se scrie despre teatru, pentru că este un fel de diagnostic permanent, buletinul stării de sănătate a scenei. Despre tineri se scrie atunci când ei există. Nu merge nimeni să-i caute acolo unde se formează. Când ne-am trezit cu diploma în mână, nu știam încotro s-o luăm, cine suntem și dacă vrea cineva ceva de la noi. Ne rămânea un singur lucru: să așteptăm, să sperăm. Poate că situația s-a mai schimbat. Și totuși, când tinerii își impun existența, toți descoperă că ei există. Dar, chiar și atunci, tot puțin și parțial se scrie despre ei. Am senzația că în teatru e ca la armată – gradele se dau mai ales după vechime și mai puțin după valoare. Și, o spun cu tristețe, criticul de teatru pare din ce în ce mai puțin pasionat să descopere el însuși talentele noi.

❑ **Crezi că există, într-adevăr, un spirit al generației tale, o dorință de înnoire pe care ați vrut să o aduceți în teatrul românesc?**

■ Nu există generație care să nu creadă, să nu dorească, să nu spere că va schimba totul, că va înnoi. Dar actoria e o profesie în care noțiunea de generație se traduce foarte rar printr-o experiență de grup, colectivă. Noi nu suntem o generație compactă, nu intrăm pe porțile teatrelor în detașament. Dar deja existăm, pentru că tot ce se face astăzi în teatru se face și prin noi. Dacă vom reuși, e o chestiune de șansă, de talent, de efort. De fapt, nu știu încă ce fel de generație sunt.

❑ **În ce spațiu al teoriilor despre arta actorului ai putea încadra propriul tău mod de a exista pe scenă?**

■ Parafrazându-l pe Cehov, cred că actorul adevărat joacă fără să se gândească la nici un fel de formă, joacă pentru că jocul, și nu joaca, se revarsă liber din sufletul lui.

Diana Dumbravă alături de Florin Anton în Melodie varșoviană **de Leonid Zorin la Comedie (regia: Virgil Tănase)**

❑ **Ai simțit vreodată că partenerul tău de scenă ia acest joc pe cont propriu, încercând să se arate numai pe sine publicului? Cum ai depășit momentul?**

■ Cred că asta li se întâmplă actorilor cu anumite complexe și atunci spectacolul are de suferit. Eu îmi văd de credința mea, n-am timp să mă abat de la linia stabilită împreună cu regizorul. Sigur că dorești să arăți ce poți, dar există o măsură a coerenței și unității spectacolului pe care n-ai voie s-o depășești. Teatrul este o artă colectivă, servită de individualități.

❑ **În ultimii ani, după revoluție, s-a vorbit mult despre o criză a publicului. Fiind pe scenă aproape seară de seară, simți o „însănătoșire"?**

■ Nu publicul a fost bolnav, ci lumea. Mă bucur că ne însănătoșim cu toții și că sălile sunt pline. Iar când sălile sunt pline, între noi, actorii, și public se petrece ceva minunat, misterios, imposibil de definit.

ANDREEA COTORCEANU

STAREA ACTUALĂ A REVISTEI

Festivaluri

CONSTANȚA

Numai cine nu s-a implicat în nici un fel în organizarea unui festival de teatru, nici „înainte", nici „după" (evident, 1989), nu știe câtă energie umană (și câți bani) se consumă într-o astfel de nebunie altruistă, care nu va putea nicicând să mulțumească pe toată lumea, stârnind în schimb – inevitabil! – multă invidie, destulă sfadă, dar și un dram de satisfacție profesională, ce merită până la urmă toate eforturile. Căci nu există încă o altă modalitate, mai bună, de a-ți da seama de starea unui gen la un moment dat, de aspirațiile și plafonările sale, decât festivalul-concurs. Și tot el se dovedește a fi cea mai eficientă modalitate de stimulare – uneori, chiar de revitalizare – a genului respectiv, prin aducerea producțiilor sale valide într-o competiție tranșantă, urmând ca juriul să le distingă pe cele mai valoroase. Iar când festivalul este național, precum cel de la Constanța, și la el participă nu doar teatrele de revistă, ci și secțiile de revistă ale teatrelor dramatice, cu spectacole care aparțin, practic, unor specii scenice diferite, sigur că lucrurile se complică și mai mult, ceea ce însă nu face festivalul ca atare mai puțin important, util și necesar genurilor și speciilor în discuție. În fine, ca orice început promițător, un festival e mult mai greu de continuat și de consolidat, de la an la an, așa încât ajungerea lui la a patra ediție (18-26 noiembrie 1995) e un semn de maturitate al unei astfel de întreprinderi, ce-și câștigă dreptul de a fi privită cu toată seriozitatea.

Mihai Sorin Vasilescu și Ștefan Glință în Falstaff-Story **după Shakespeare la Teatrul „Fantasio" din Constanța**

Faptul că premiera unor spectacole a avut loc chiar pe scena festivalului e un indiciu indiscutabil al caracterului său stimulator. Sigur că spectacolele nu se fac numai și în primul rând pentru participarea la festival, dar e legitim să ne întrebăm dacă ele totuși s-ar mai fi produs, cu aceeași strădanie, în absența festivalului. El e singurul eveniment care scoate din letargie trupele de revistă din țară, rămase cam în bătaia vântului tranziției, la ani-lumină de fondurile ce le-ar fi necesare pentru montarea unor spectacole moderne, de nivel european, și pentru plata corespunzătoare a soliștilor și interpreților, altfel obligați să se descurce pe cont propriu, de la un spectacol la altul, acceptând și solicitări mai puțin onorante. În aceste condiții, devine aproape inutil să incriminăm precaritatea generală a scenografiei spectacolelor de revistă, meritând a fi semnalate mai curând eforturile disperate care se fac pentru a încropi din te miri ce și mai nimic o imagine scenică dacă nu fastuoasă, cel puțin decentă. Iar faptul că tentele vulgare din cuplete, chiar dacă n-au dispărut, sunt în vădită descreștere, indică și el o anumită grijă, demnă de laudă, pentru acuratețea imaginii de ansamblu pe care o propun spectacolele. Astfel de semne, îmbucurătoare, am întâlnit chiar și în reprezentațiile, altfel modeste, ale trupelor de revistă din Galați, Pitești sau Cluj, cea a trupei din Deva (**Revista în draci!**) îndreptățindu-ne să vorbim măcar de intențiile unei viziuni regizoral-scenografice integratoare.

Regretabilă rămâne absența trupei de revistă din Baia Mare, care promitea singurul spectacol de balet din festival – **Zidul** (The Wall). În locul lui, teatrul-gazdă a programat – în afara concursului – concertul-spectacol **Hai cu trenul roz!**, reprezentație alertă, de o factură modernă, semnată regizoral de Andrei Mihalache (conducerea muzicală: Dumitru Lupu). Ea a avut darul să ne atragă atenția asupra unui excepțional talent de revistă: foarte tânăra Mirela Pană, cântând, mișcându-se și dansând cu un aplomb și o dezinvoltură care o propulsează în linia întâi a revistei românești. De numele ei, cu siguranță, vom mai auzi. Nu știm însă cât de curând se vor monta acele spectacole care să dorească a o pune în valoare pe măsura talentului ei.

Festivalul a fost onorat de participarea Teatrului „C. Tănase" din București, prezent în competiție cu spectacolul **Academia Savoy**. N-am zice că Mihai Maximilian a fructificat până la capăt generoasele premise ale scenariului său, dar i-am recunoscut virulența satirică în cuplete și monologuri, „Anna Karenina" și „Bubulina" fiind interpretate de Stela Popescu nu doar fără cusur, ci și cu o strălucire la care nu pot ajunge decât marii artiști ai genului. În aceeași zonă estetică s-a plasat și evoluția lui Alexandru Arșinel, fără a ieși însă, de astă dată, din nota cunoscută. Menționabilă, evoluția solistei de muzică ușoară Olga Bălan.

O analiză aparte ar merita-o spectacolul **Falstaff-Story**, musical de Alexandru Darian și Nicu Alifantis, cu care s-a prezentat în concurs Teatrul „Fantasio" din Constanța. Să spunem doar că impresionanta desfășurare de forțe artistice a fost umbrită de o tentă desuet-operetistică, „datorată" în special decorurilor semnate de Alexandru Radu, dar și coregrafiei și mișcării scenice semnate de Fănică Lupu. Nici muzica lui Nicu Alifantis n-a fost la înălțimea strădaniilor investite în acest spectacol, lucru cu atât mai curios cu cât tot Nicu Alifantis compusese, în urmă cu ani, la Piatra-Neamț, excelenta muzică a **Nevestelor vesele din Windsor**, în regia lui Alexandru Tocilescu. Poate că nici scenariul lui Alexandru Darian nu s-a îndurat să fie mai selectiv, meandrizând excesiv firul conflictual al subiectului, cu urmări nedorite în ritmul reprezentației. Observațiile noastre devin posibile tocmai pentru că avem în vedere un spectacol de ținută și largă respirație, singurul de acest gen din festival, spectacol pe care l-am fi dorit totuși mai aproape chiar de intențiile regizorale ale lui Alexandru Darian. El s-a bazat în primul rând – și fără să greșească – pe bogatele disponibilități artistice ale lui Mihai Sorin Vasilescu, care dă o interpretare sensibilă și convingătoare rolului principal, izbutind să ajungă în final și la tristețea și lacrima personajului. Regizorul a avut însă în vedere prea mult titlul spectacolului și a cam

neglijat subtitlul acestuia. Cu alte cuvinte, a pus în scenă **povestea** lui Falstaff, dar a cam uitat că-şi dorise un **musical**, cu tot ceea ce presupune, ca modernitate, termenul.

La acest capitol, al modernităţii spectacolului, cel mai bine plasat a fost super-show-ul **O. K. Monşer!**, prezentat de secţia de revistă a Teatrului „Toma Caragiu" din Ploieşti, în regia şi coregrafia Marcelei Ţimiraş-Madan. Din păcate, aici nu putem vorbi de un scenariu coerent („momente" după I. L. Caragiale, texte: Tudor Popescu), şi nici de o regie propriu-zisă, dar putem aprecia vivacitatea şi modernitatea viziunii coregrafice, în concordanţă cu simplitatea dar şi cu eclatanţa costumului (arh. Theodora Dinulescu), până şi decorurile (Ovidiu Pascal) încercând să suplinească sărăcia devizului. Cu o evoluţie expresivă, bine sincronizată, a baletului „Majestic", având-o ca solistă pe Violeta Bădicescu, cu cântăreţi de muzică uşoară bine cotaţi în top şi care ştiu să se mişte, ca Aurelian Temişan şi Adrian Enache, cu soliste de muzică uşoară remarcabile, de la Valentina Fărcăşeanu şi Daniela Răduică la debutanta Nicoleta Niţă, producţia trupei ploieştene a dat o imagine concludentă a ceea ce ar putea să fie spectacolul de revistă azi.

Patronat de Ministerul Culturii, Prefectura Judeţului Constanţa, Consiliul Judeţean şi Consiliul Local Municipal, precum şi de Inspectoratul pentru cultură al judeţului Constanţa, Festivalul Naţional al Teatrelor de Revistă a demonstrat capacitatea organizatorică a teatrului-gazdă, „Fantasio", care a ştiut să-şi mobilizeze energiile şi să-şi îndrepte eforturile spre un ţel precis, antrenând totodată participarea unor importanţi sponsori. Sponsor principal: Constantin Dorel Onaca, patronul firmelor „Onacva", „Rompilot" şi „Romanian Tourism Press". Co-producători ai festivalului, alături de teatrul-gazdă: T. V.–M. T. C. şi T. V.– Pelin Constanţa, cu sprijinul Asociaţiei Umoriştilor Români şi al Fundaţiei „Alexandru Giugaru". Implicat în toate, prezent peste tot, gata să pună umărul şi să soluţioneze rapid dificultăţile ivite pe parcurs, directorul festivalului: Mihai Sorin Vasilescu.

Remarcabilă, redactarea caietului-program al festivalului şi a caietului-program de la **Falstaff-Story** (secretar literar Jean Badea). Notabilă, apariţia „Revistei... revistelor", ca „organ indiscret" al festivalului, totuşi cu un umor cam căznit şi nu întotdeauna de bună calitate. Plăcut surprinzătoare, atenţia presei locale şi pertinenţa comentariilor critice apărute, în special în „Cuget liber". Bine intenţionate, dar fără ecoul scontat, simpozionul „Diversitatea repertoriului teatrului de revistă, azi", având-l ca moderator pe Aurel Storin, şi lansarea cărţilor de teatru din colecţia DOR (Dramaturgie Originală Românească), în prezentarea criticului Valentin Silvestru. Emoţionante, sărbătoririle actorilor de revistă pensionari, ca Lucian Radulian şi Ion Pietraru, precum şi cea a scriitorului George Mihalache.

Întru totul lăudabilă, prezenţa de excepţională valoare a caricaturistului Ştefan Popa-Popa's, cu o expoziţie de neuitat, ca şi generozitatea sa, oferind portrete fidele prin „infidelitatea" lor tuturor solicitanţilor.

O eventuală concentrare a premiilor puse la dispoziţia juriului, precum şi o posibilă regândire a lor, pe genuri şi specii (revistă, estradă, musical etc.), urmărindu-se totodată nu numai şi nu atât participarea tuturor teatrelor, ci a tuturor **spectacolelor** reprezentative ale acestor teatre (ţinându-se cont de faptul că un teatru poate avea două producţii semnificative, de facturi net diferite, iar un altul, nici una), sunt doar câteva chestiuni la care organizatorii merită să reflecteze în perspectiva ediţiilor viitoare ale festivalului.

VICTOR PARHON

PRIVIRE DIN INTERIOR

(un film de Florin Mihăilescu)

Mitul oedipian are adânci rădăcini în subconştientul colectiv. E o realitate confirmată de controversata montare de la Opera Naţională, de însăşi receptarea acestui spectacol care, în mod neaşteptat, a actualizat, pentru breasla jurnaliştilor, complexul cu acelaşi nume, precum şi de acest insolit portret al regizorului, realizat în pura stare de graţie a repetiţiilor.

Adept al demersului iniţiatic, Andrei Şerban a făcut tot posibilul pentru a atenua şocul efectului de reflectare a prezentului în oglinda antichităţii (vezi panoul care invita la lectura sinopsisului din programul de sală, exemplar alcătuit, şi care punea la dispoziţia publicului un minim de informare exegetică, lucru desconsiderat de unii critici, deşi e practicat şi de un Giorgio Strehler, (într-un elegant caiet-album la **Insula sclavilor**). Filmul, a cărui turnare s-a încheiat o dată cu prima reprezentaţie, din data de 31 august 1995 (ce a precedat-o pe aceea de pomină din seara de 2 septembrie!), oferă un nou nivel de decodare. Acest al treilea rând de elemente explicative probează incontestabil – şi prin forţa mistică a cifrei ! – buna-credinţă a realizatorului, care şi-a gândit montarea într-un mod cu totul original, independent de orice conjunctură, asumându-şi responsabilitatea de a judeca liber şi obligându-şi spectatorii-interlocutori la un proces de conştiinţă individual.

Însoţite de imaginile vii, dinamice, din timpul trudei istovitoare pentru pregătirea în doar o lună a reprezentaţiei-mamut, confesiunile lui Andrei Şerban capătă ponderea unei profesiuni de credinţă faţă de meseria-artă pe care o exercită cu atâta dăruire.

Dând impresia că aparatul s-a păstrat la respectuoasă distanţă de „protagonist", Florin Mihăilescu – aflat la al doilea film despre Şerban – se insinuează discret în intimitatea artistului pentru a jalona subtil acest medalion, nu întâmplător intitulat, oedipian, „Privire din interior".

Celui ce urmăreşte cu atenţie derularea benzii magnetice i se etalează un dublu spectacol montat alert, când în paralel, când în contrapunct. Spectacolul conceperii proiectului şi spectacolul elaborării lui concrete.

Deşi pare că regizorul e cel care a impus structura, prin comentariul înregistrat independent, de fapt cineastul e acela care a indus întreaga infrastructură, relevantă prin secvenţele surprinse cu fineţe de portretist, cu savante raccourci-uri ori inspirate amorse, cu plonjeuri, planuri generale şi prim-planuri. Tot atâtea detalii semnificative pentru un stil de lucru, pentru personalitatea unui artist, a unui om.

Este ilustrată capacitatea regizorului de a concentra într-o frază ideea generică a unui întreg act: „Suntem într-un sat în care lumea participă..." – pe moment, chiar directorul de scenă! Finalizat în termeni butaforici, primul tablou avea să devină pretext de controverse, o adevărată capcană. Scena botezului amintea publicului românesc de serbările „Cântării României" – pe unii oripilându-i, pe alţii amuzându-i, deoarece, fără intenţia expresă a mizanscenei iniţiale, se înscrie perfect în suita riguroasei demonstraţii ce urmează. O festă psihanalitică jucată regizorului însuşi care, culmea, furnizează şi un alt exemplu legal

de complicata dialectică a creației: „E remarcabil cum funcționează subconștientul, pentru că primul spectacol pe care l-am făcut când am debutat în teatrul profesionist, la «Bulandra», și Ciulei mi-a făcut decorul, **Julius Caesar**, se juca pe o punte care traversa sala, iar moartea lui Caesar era făcută în slow-motion. Era un moment de mare revoluție pentru anul 1968. Acum, după aproape 30 de ani, am revenit și iată-mă lucrând la un spectacol în care au revenit și aceste elemente, dar complet inconștient. Nu m-am gândit niciodată că moartea lui Laios în slow-motion este aceeași soluție pe care am folosit-o în **Julius Caesar**".

Sunt surprinse clipele de enervare și autodezamorsare („Știți «legato» și «staccato» în muzică? Nu știți! Cum o să știți!", și Șerban îndrumă mișcarea fiecărui grup în parte); bătălia pentru verosimilitate („Lasă-mă cu opera... rostește normal, ca-n viață ..."); grija pentru acuratețea sunetului, dar și a emoției („Sunetul să pătrundă în jurul tău, ca și cum tu ai fi asediat în aceeași cetate, prizonier cu ceilalți, și, dintr-o dată, te simți, tu, ca spectator, eliberat, încoronat").

Se dezvăluie rațiunea scrupulului perfecționist: „Sunt recunoscut ca un regizor care niciodată nu e mulțumit. Într-un fel, spectacolul pentru mine e frustrant, fiindcă nu pot să-l opresc. Aș vrea să-l opresc ca să-l schimb. Dar spectatorii și-au plătit locurile și nu pot să opresc spectacolul. Aș vrea să-l opresc tot timpul pentru că totdeauna e ceva ce poate fi făcut mai bine. Se poate mai bine? Îmi pun tot timpul întrebarea: Cât de bine se poate? sau: Se poate **și** mai bine? Și totdeauna am impresia că da! E un fel de infinit al acestei întrebări care nu are răspuns". E afirmată convingerea că „trebuie să arătăm adevărul pe scenă, adevărul experienței noastre de viață, și s-o înnobilăm, și s-o ridicăm la nivel de artă".

Alegerea unui anume cod de semnificare este motivată exact: „Volga neagră aduce aminte de toate mașinile astea pline de amintiri de tot felul, nu numai de culoarea neagră, ci și de un umor negru"; „«Pădurea sacră» unde Oedip se retrage pentru a muri nu e o pădure wagneriană minunată, de operă barocă, ci este simbolul cel mai artistic: Coloana Infinitului, Poarta Sărutului, Masa Tăcerii, care pentru mine au rămas și rămân lucruri sfinte"; „Păpușa Stalin este o păpușă grotescă, mică, un fel de pitic sclerot care nu mai are nici o forță, nici o maiestate, aproape scos dintr-un personaj de Gogol, penibil, care nu poate decât să se dezmembreze, pentru că, atunci când oricărui mare tiran îi iei grandoarea, vezi că sub această pojghiță a grandorii esența lui este grotescă, de păpușă mecanică, de care nu ți-e frică, care nu înseamnă nimic. Vezi că poți să-ți trăiești viața fără frică și că nu trebuie să-ți fie frică de nimeni".

În ordinea similitudinilor asumate, Șerban are într-un fel premoniția vâlvei iscate în presă de denigratori și apărători („În clipa în care v-ați certat se formează două tabere. Unii sunt pentru Oedip și unii contra lui Oedip... Normal spunem «Carăte!», dar nu putem introduce expresia în operă") și simte nevoia unei precizări tranșante: „Ce demonstrez cu acest spectacol este că nici un sistem social nu e ideal".

Nevoia mărturisită de catharsis se va împlini: „Nu voiam să termin un spectacol cu o tragedie antică fără să înțeleg posibilitatea purificării, a ceea ce ei numeau «catharsis». După un spectacol modern în care am trăit experiențele secolului XX, toate tensiunile pe care Enescu însuși le-a trăit în viața lui... Finalul însă trebuie să ne ridice la un alt nivel, pe această scară invizibilă a lui Iacob. Singura posibilitate pe care am întrevăzut-o este printr-o încercare de rugăciune. Toate personajele revin, se

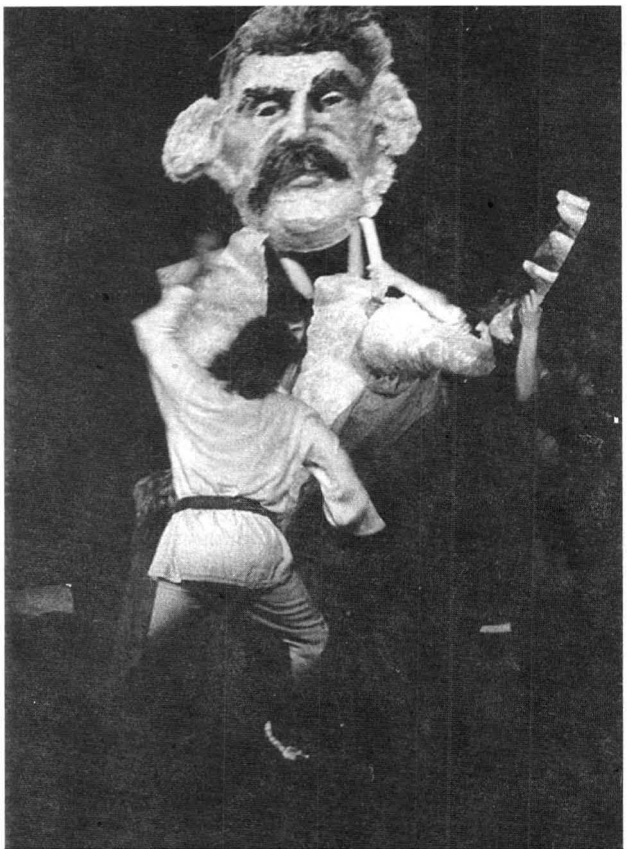


foto: Octavian Tibăr

Imagine din „Oedip" de George Enescu, regizat de Andrei Șerban la Opera Națională

așază cu capul plecat la Masa Tăcerii, într-o stare de rugăciune, de meditație, de tăcere. Și în această ultimă imagine m-am identificat". Despre parabola scării spre Dumnezeu vorbea înălțător Andrei Șerban și celor ce i-au fost alături la workshop-ul arădean.

Această confesiune, având și suportul elocvenței imaginilor, întărește prima mărturisire încredințată filmului întru posteritate: „**Oedip**, pentru mine, este un spectacol autobiografic. În același timp, încerc să servesc cu adânc respect pe George Enescu și, sigur, opera lui Sofocle, dar încerc să mă înțeleg pe mine însumi și să înțeleg propriul meu destin. Am avut norocul să nu mă culc cu mama mea și să nu-mi omor tatăl, dar în același timp am suferit exilul, pe care l-a suferit și Enescu. Am suferit foarte multe din agitațiile, din neliniștile acestui secol XX. Sistemul comunist și-a pus amprenta și în mine și de aceea simt că, de fapt, m-am născut în 1943 încă într-un timp de sfârșit de agonie, de monarhie. Am crescut – ca și Oedip – în timpul comunismului, am plecat, ca și el în spectacolul, în versiunea mea, într-o Americă deloc oază a democrației, ci o realitate a tuturor contrastelor, a unei vieți foarte dure, cum e cea din New York. Și, ca și Enescu, am trăit și eu nostalgia revenirii în țară, dar, spre deosebire de el, eu am avut norocul să mă reîntorc și să fiu iar printre «ai mei», cum spunea el, deși am fost obligat să plec într-un al doilea exil, când am fost alungat de la Teatrul Național. Dar nu m-am lăsat bătut! Pentru că am în mine această tărie a speranței, a credinței din Biblie, pe care în artă, în teatrul pe care îl fac, în operă, încerc să o comunic și cântăreților, și spectatorilor".

IRINA COROIU

ALDO NICOLAJ

Cătălina

În vara anului trecut, spectacolul ***Pescărușul*** *de Cehov, regizat, la Teatrul Mic, de Cătălina Buzoianu, a fost invitat de onoare al Festivalului „Salvo Randone" de la Sciacca, Italia. Cu această ocazie, Cătălinei Buzoianu i s-a decernat, pentru creație și carieră, ca și pentru valorificarea scenică în România a dramaturgiei pirandelliene, unul dintre premiile instituite în memoria marelui actor de teatru și film al cărui nume îl poartă festivalul. Printre premianți s-au mai numărat Vittorio Gassman, Claude Brasseur, Ingrid Thulin, regizorul Orazio Costa. Juriul, alcătuit din critici, ziariști, oameni de teatru, a fost prezidat de cunoscutul dramaturg Aldo Nicolaj, ale cărui gânduri despre personalitatea artistică a Cătălinei Buzoianu le reproducem.*

Am avut ocazia să văd doar două dintre spectacolele ei: **Pescărușul**, la Sciacca, în vara lui 1995, și **Patul lui Procust**, la București, în octombrie trecut. Trebuie să mărturisesc că, de la primul impact, modalitatea ei de a regiza a fost ca o străfulgerare; unul dintre acele fulgere ce traversează pe neașteptate cerul și apoi carbonizează tot ce ating. Complet răscolit, am declarat în acea seară, la Sciacca, la sfârșitul spectacolului, că niciodată în lunga mea viață o piesă de Cehov nu m-a impresionat mai mult prin intensitate dramatică și atmosferă, reușind să-mi transmită o adâncă suferință. Îl ador pe Cehov și pot spune că este autorul meu preferat. E ușor de imaginat emoția pe care mi-a provocat-o spectacolul; sub fermecatul cer al Siciliei, în inima Mediteranei, Cătălina a știut să re-creeze, cu magia ei, fascinanta Rusie. Din păcate, nu cunosc limba română; cu toate acestea, nu există replică să nu-mi meargă la inimă. Sub înstelatul cer al sudului, Cehov mi-a ajuns la suflet mai mult ca niciodată, cu tandrețea lui, cu cruzimea lui, cu melancolia lui sfâșietoare. Am fost fericit când juriul de la Sciacca a decis s-o premieze pe această regizoare, care îmi fusese prezentată fugitiv, dar despre care auzisem multe lucruri și pe care, în timpul reprezentației, am observat-o într-un colț, lângă scenă, aproape de un pian unde venea, din când în când, să cânte Kostia. Persoana asupra căreia îmi fixasem privirile nu era una oarecare; era un mare șef de orchestră care, din ochi, nu cu bagheta, din locul acela de lângă scenă, își dirija actorii; nepierzând pe nici unul din priviri, indicând cu o tresărire imperceptibilă a pleoapelor ceea ce trebuia făcut și **cum** trebuia făcut. Ca și când **ea** ar fi fost Cehov și în numele lui ar fi condus spectacolul. Cred că i-am mărturisit chiar în acea seară entuziasmul meu, dar eram prea profund marcat pentru a-mi putea exprima preaplinul sentimentelor ce mă dominau. Iată de ce această revenire.

Aceeași emoție mi-a provocat-o **Patul lui Procust**. Cum nu cunoșteam textul din care Cătălina făcuse dramatizarea, credeam că-mi va fi greu să urmăresc spectacolul. N-a fost așa; am intrat în miezul intrigii, în poveste, cu ușurință, de parcă textul mi-ar fi aparținut. Imaginația cu care Cătălina a îmbogățit această operă nu poate fi descrisă, nici povestită; o simți, o percepi. A făcut ca totul să crească, să prindă substanță dramatică, ca una dintre acele zâne care abia ating un obiect și reușesc să-l transforme, dându-i culoare, lumină, consistență. Consider că termenul de CREAȚIE ARTISTICĂ pare anume făcut pentru ea. Căci, chiar dacă o operă există, ea are posibilitatea de a o re-crea, într-un fel propriu, într-o continuă metamorfoză de frumusețe și eleganță.

Multe s-au întâmplat în ultimii treizeci de ani în teatru; fiecare mare regizor și-a lăsat amprenta de neuitat. Cătălina a asimilat aceste inovații, toate inovațiile, integrându-le personalității sale, astfel că fiecare mizanscenă a sa este ceva nou, ceva niciodată văzut înainte. Tocmai această modernitate a ei fascinează, o modernitate revoluționară, dar care, în același timp, respectă regulile teatrale. Sau poate sunt încă sub efectul fulgerului ce m-a lovit pe ascuns, sub stelele Siciliei, în seara de neuitat de la Sciacca?!

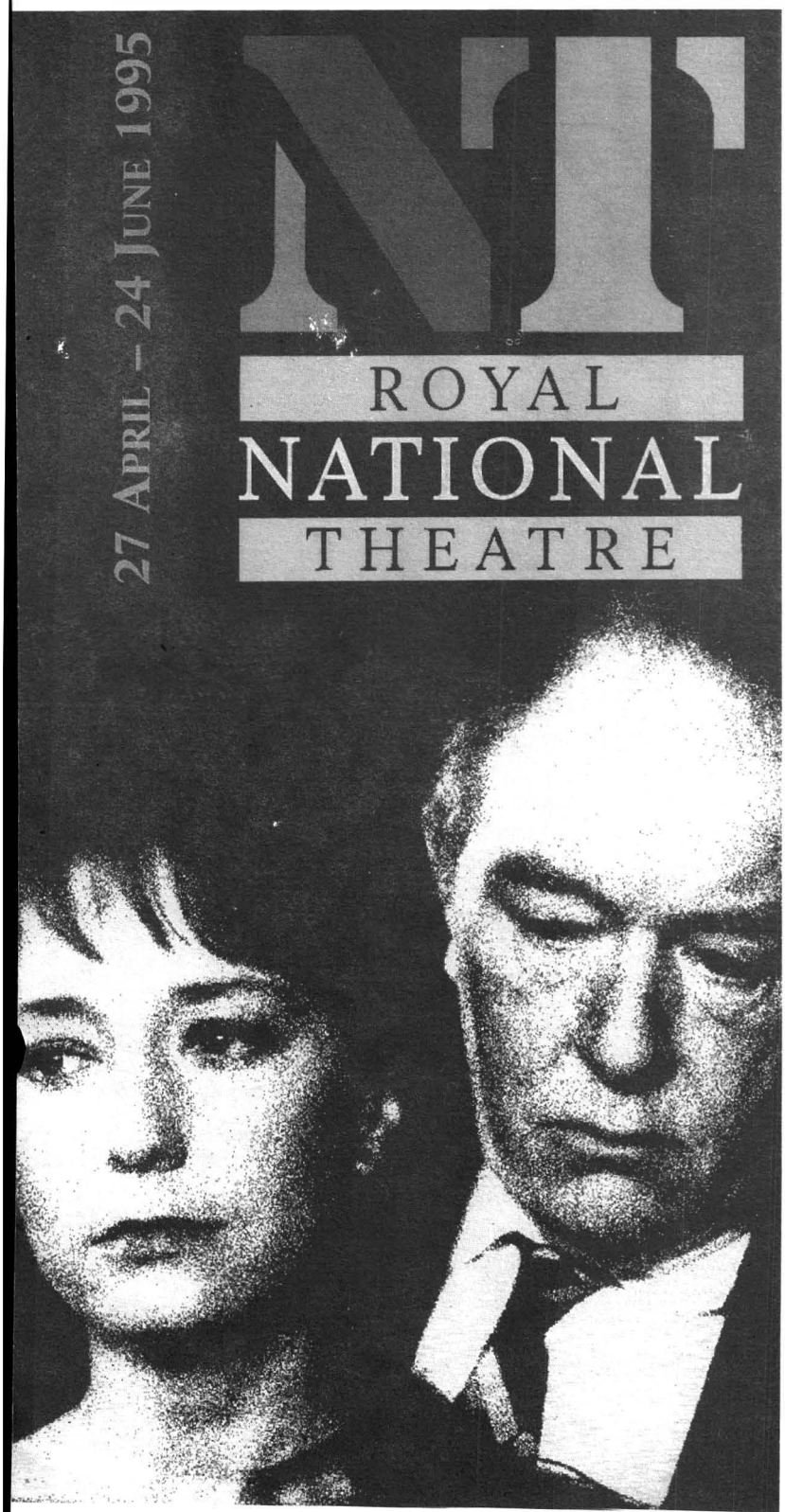
Traducere de
CARMEN VELCU
ianuarie 1996

Gheorghe Visu și Valeria Seciu în Pescărușul **de Cehov, pus în scenă de Cătălina Buzoianu la Teatrul Mic**

foto: Dan Vatamaniuc

O ZI DIN VIAȚA TEATRULUI BRITANIC

de Richard Eyre



Cine spune că teatrul britanic e cel mai bun din lume? Cu siguranță, aceiași oameni care susțin că avem cel mai bun sistem juridic, cea mai bună poliție, cea mai bună televiziune, cea mai bună bere și cel mai bun sistem de guvernare. Știu că Marea Britanie e pe locul întâi la sărituri, de exemplu, dar, până când teatrul va deveni o competiție sportivă, am rezerve în a face asemenea afirmații. Să zicem „bun", nu „cel mai bun".

Suntem buni în teatru pentru că atât de multe dintre caracteristicile mediului teatral coincid cu cele ale națiunii noastre: teatrul exploatează ritualul, procesiunile, ceremoniile și costumarea. Depinde de conflict, așa cum sistemul nostru parlamentar și juridic se bazează pe interpretarea rolului, a doua natură a unei națiuni obsedate de conceptul de clasă și dependentă de necesitatea de a pretinde că suntem ceea ce de fapt nu suntem.

Și avem toate materiile prime pentru a face teatru bun: clădirile, piesele, actorii și publicul.

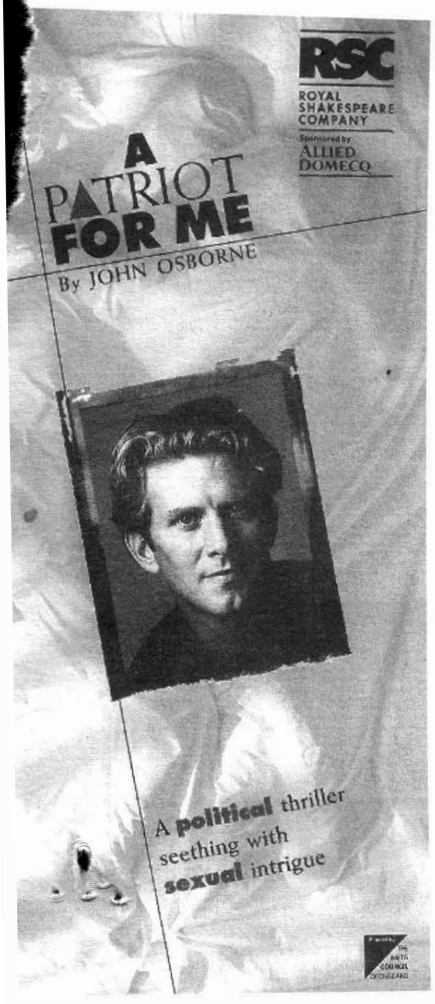
Clădirile: există în Marea Britanie multe teatre construite la sfârșitul secolului 19 și care încă funcționează – construite din cărămidă sau lemn, și nu din ciment și sticlă. Actorii pot fi bine văzuți și auziți, și toată lumea împărtășește, mai mult sau mai puțin, punctul central de vedere asupra acțiunii. Dacă am fost mai puțin norocoși cu arhitecții postbelici, în ale căror teatre, adesea, locurile laterale au vizibilitate proastă, acustica lasă de dorit, proporțiile scenei nu intră în relație cu figura umană, iar elementele de reclamă deviază atenția spectatorului, acest lucru nu ne împiedică să ne bucurăm de calitățile noilor teatre din Edinburgh, Glasgow, Leeds, Bolton, Manchester, Sheffield, Birmingham, Derby, Nottingham, Exeter, Plymouth, Leicester, Lancaster, Mold, Guildford, Salisbury, Harlow, Basildon și multe altele.

Piesele: teatrul nostru se bazează pe operele lui Shakespeare, Marlowe, Jonson, Webster, Middleton, Farquhar, Congreve, Wilde, Shaw, O'Cassey, D.H. Lawrence, Harold Brighouse, J.B. Priestley, Coward, Rattigan și Osborne, O'Neill, Miller, Williams, Albee și Kushner, ca să nu-i mai amintim pe Harold Pinter, Peter Shaffer, Peter Harrison, Alan Bennett, Alan Ayckbourn, David Hare, David Edgar, Caryl Churchill, Terry Johnson, Simon Gray și o întreagă generație căreia îi aparțin Jonathan Harvey, Helen Edmundson, Pam Gems, Timberlake Wertenbaker, Patrick Marber, Judith Johnson și Jez Butterworth.

Actorii: alegeți la întâmplare pe oricare dintre actorii britanici și veți constata că metodele lor de lucru diferă la fel de mult ca personalitățile. Judi Dench, de exemplu, lucrează în totalitate conform instinctelor. Posedă tehnica de a arde, rupând replica pe un fragment de silabă, și scena, pe o răsucire de deget. Când repetă, nu studiază rolul, ci mai degrabă îl absoarbe prin osmoză; elementele jocului ei par disparate, dar, treptat și pe nesimțite, se leagă unele de altele – cap, inimă, voce și trup – într-un întreg minunat. Îmi amintește de ceea ce mi-a spus odată marele agent literar Peggy Ramsay despre cum să-ți dai seama dacă un actor a intrat sau nu în personaj: „Uită-te la picioare, dragă".

Teatrul nostru reflectă punctele tari, dar și slăbiciunile caracterului nostru național. Este aproape în întregime pragmatic, uman, deseori spiritual, ironic, rareori didactic, și mai cu seamă insular. Este un corp mare ale cărui părți componente includ comercialul și subvenția totodată, regionalul ca și național, amatorismul ca și profesionalismul. Unghiul vizual al acestui corp a evoluat suficient, dar el încearcă să se dezvolte

prin participarea mai frecventă la spectacole din Europa, Asia şi America. Producţiile britanice arată mult interes în exploatarea tuturor mijloacelor teatrului – cuvinte, mişcare, muzică, lumină şi spaţiu – pentru a anima şi ilumina textul. În secolul al 19-lea teatrul britanic era acuzat de critici pentru că nu ţinea pasul cu teatrul „străin"; din acest punct de vedere, nu s-au prea schimbat multe. Ceea ce s-a schimbat este perspectiva Europei asupra a ceea ce e valoros şi singular în teatrul britanic: umanismul profund şi concentrarea asupra actorului mai degrabă decât asupra regizorului, ca principal agent de contact cu publicul. Lucrez frecvent cu unul dintre cei mai buni designeri de lumină din Europa, un francez: „Îmi place să lucrez aici", îmi spune, „pentru că pot folosi culori calde. În Germania am dreptul numai la albastru". Sunt – cum să spun? – scârbit, obosit, iritat, inflamat şi provocat de a auzi că teatrul e mort în ţara asta. Doar în ultimele două săptămâni am văzut cel puţin şase piese care afirmă triumfător clasa artistică: **Don Carlos** la Glasgow Citizens, **Old Times** a lui Pinter la Theatre Clwyd, **Mojo** şi **The Steward of Christendom** la Royal Court, **The Glass Menagerie** la Donmar Warehouse şi **Skylight** (ei bine, da, pe care eu am regizat-o şi se joacă la Teatrul Naţional)*. Sunt un protagonist părtinitor, plătit. Îmi place teatrul şi ceea ce îmi place la el e exact ceea ce alţii urăsc: condiţia lui imediată şi efemeră. Îmi place tocmai că nu există decât la timpul prezent. Îmi place că depinde de conflict şi că se bazează pe metafore: o cameră devine o lume, iar un grup de personaje, o întreagă societate. Mai presus de orice îmi place că depinde de scara figurii umane şi de sunetul vocii omeneşti. Ştiu că uneori poate fi inept şi ieftin şi groaznic, dar o seară proastă la teatru nu înseamnă exterminarea genului după cum nici „Waterworld" nu înseamnă moartea filmului, sau „Kane and Abel", moartea romanului. Ca să îţi placă teatrul, trebuie să călătoreşti totdeauna cu speranţă.



Traducere de CIPRIANA PETRE
din „The Sunday Times", octombrie 1995

* Richard Eyre este directorul Teatrului Naţional din Londra, The Royal National Theatre, din 1988. Ultima piesă pe care a regizat-o la Naţionalul londonez este **Skylight** de David Hare, autor împreună cu care lucrează de mai bine de 20 de ani.

ROMA: un teatru...

La numai câţiva paşi de Piaţa Veneţia, Largo di Torre Argentina îi apare călătorului – obişnuit cu dimensiunile preferate ale Romei, colosalul, gigantescul – ca un moment de respiro, o reîntoarcere la coordonate mai uşor accesibile. Ca pretutindeni în acest oraş inepuizabil, şi aici straturile de civilizaţie se suprapun sau se intersectează. Pe de o parte, Area Sacra mai păstrează vestigiile unora dintre cele mai vechi edificii descoperite la Roma. Sacralitatea fiind însă o problemă relativă, treptat, acest spaţiu a fost asimilat de „noul" cartier renascentist.

Între diversele faţade ce construiesc dreptunghiul pieţei, clădirea Teatrului Argentina (numele provine de la toponimul latin al Strasbourg-ului – Argentaratum) nu are o notă arhitecturală distinctivă. Roma e printre puţinele oraşe din lume care îşi permit să ilustreze o întreagă evoluţie a mentalităţii şi în domeniul edificiilor destinate spectacolului. De la Teatrul Argentina, coborînd pe Via Arenula şi apoi urmând cursul Tibrului, ajungem la celebrul Teatro di Marcello, preludiu al Colosseului. Peste 13.000 de spectatori se puteau reuni în această veritabilă fortăreaţă cu dimensuni ostentative. Dimpotrivă, silueta echilibrată, neoclasică a Teatrului Argentina nu te lasă nici un moment să bănuieşti eleganţa căutată a interiorului. Aristocraţia opulentă a Romei transformă spectacolul în „rendez-vous elitar" şi îşi construieşte un decor pe măsură.

„Iată o perfectă sală «à l'italienne!»" (De fapt, o tautologie pe care n-am sesizat-o imediat.) Acesta a fost primul gând provocat de contactul cu rafinatul interior semicircular, supraetajat, inundat de tradiţionalul pluş roşu şi de stucaturi aurii. Ambianţă ideală, menită să sublinieze spectacolul de dincoace de rampă.

De numele teatrului se leagă şi una dintre acele „petites histoires", scandaloasă, inevitabilă şi totuşi fermecătoare, cu care este condimentată întreaga mare istorie a acestei arte. În 1816, aici a avut loc premiera operei **Bărbierul din Sevilla**, soldată cu unul dintre cele mai răsunătoare eşecuri înregistrate de analele muzicii. Se spune că frumoasa Paolina Borghese, sora lui Napoleon, ar fi fost la originea unei cabale menite să-l pedepsească pe Rossini. Compozitorul refuzase să aducă muzicii sale o modificare pretinsă de un tenor, prieten al influentei prinţese. Se pare deci că lanţul nevăzut al slăbiciunilor este nu o realitate balcanică, ci una mai degrabă... latină.

...un festival

Traseului autumnal al întâlnirilor teatrale – în care figurează Parisul şi Madridul – i se adaugă din 1995 şi capitala italiană. O problemă de politică culturală, dublată probabil de orgoliul artistic autohton, a făcut astfel încât şi drumurile teatrului să ducă la Roma. Cu regretul de a nu fi fost decât martor parţial al acestui festival, menţionez câteva dintre spectacolele anunţate

Imagine din Nelken **(Garoafe), în regia și coregrafia Pinei Bausch**

pentru luna octombrie: **Sturm und Drang** de Friedrich M. Klinger, regia Luca Ronconi, **Între infinitele puncte ale unei drepte**, textul și regia Cesare Lievi, spectacolul (prezentat și la București) companiei engleze Cheek by Jowl cu **Ducesa de Malfi** de Webster, **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare, prezentat de Teatrul Amandiers Nanterre, în regia lui Stanislas Nordey, **Sinucidere din dragoste la Sonezaki**, spectacol de marionete japoneze al trupei Bunraku Kyôkai.

...și un spectacol

Un afiș discret, un anunț minuscul cu programarea pe zile și ore – adică o picătură în oceanul informațional de pe străzile Romei –, la atât s-a rezumat efortul promoțional al spectacolului care a inaugurat festivalul: **Nelken** de Pina Bausch. Până în seara reprezentației, obișnuită cu prezentările incitante din fața teatrelor, de pe străzi și din presă, în asemenea ocazii, am oscilat între două opinii contrare. Pe de o parte, am crezut că organizatorii s-au resemnat cu ideea imposibilității de a concura cu cinematograful sau televiziunea, iar pe de altă parte, firavă, își făcea loc bănuiala, confirmată în final, că fie și numai o asemenea modestă prezentare va declanșa un asalt asupra Teatrului Argentina.

Într-adevăr, o mulțime zgomotoasă și agitată, aflată în căutarea unui „bilet în plus", sufoca intrarea. Înăuntru, înainte de satisfacția estetică, m-am bucurat, ca pentru o victorie personală, de haosul provocat prin repartizarea biletelor cu ajutorul computerului. „Iată, deci, mi-am spus, că nu numai bietele noastre casiere, cu vetustele lor diagrame și pixuri, îngrămădesc câte doi-trei spectatori în același fotoliu". Prevăzătoare – sau obișnuită cu asemenea incidente –, administrația păstrase un număr suficient de locuri libere pentru a ieși din impas, evitând conflictul care se profila.

Scena, necamuflată de cortină, etalând o peluză de garoafe roz (9 000 de flori de mătase, am aflat ulterior) invita ea însăși la contemplație și armonie. Spațiul de joc fiind complet ocupat, așteptam surpriza intrării actorilor. Rând pe rând, aceștia înaintează, aducând câte un scaun, încercând, la fiecare pas, să protejeze fragilitatea garoafelor. Se instalează liniștiți, ca într-un peisaj paradisiac, contemplându-și spectatorii. O imagine intens încărcată simbolic, vorbind simplu despre teatru ca oglindă fantastică a realității transfigurate imaginativ.

Spectacolul de teatru-dans construit de Pina Bausch este de fapt o suită de scene al căror ritm se accelerează treptat, sensul global solicitând tehnica montajului. Dansul, rapid și dificil, conține acea caracteristică stilizare a gestualității cotidiene, proprie coregrafei.

Temele frecventate ne aparțin. Ele sunt copilăria, suferința, identitatea bărbat-femeie, dragostea și țâșnesc în scenă cu o extremă ușurință, comunicând, ermetic sau discursiv, întreaga lor complexitate. Succesiv, se ivesc pe covorul colorat fragmente de viață fericită (văzută doar ca ipostază a inocenței infantile), torturată de relații grotesc-absurde (existența masificată, lipsită de șansa ieșirii din rând; supunerea fără proteste la umilințe inexplicabile), dar și fragmente polemice, cu trimiteri în actualitatea politică („Vânătoarea emigranților").

Dacă spectacolul se deschide cu o metaforă a teatrului, în punctul central el ia în discuție mijloacelor de exprimare proprii dansului. Virtuozitatea cu care interpreții trupei din Wuppertal abordează figurile și pașii baletului clasic nu este o ironie la adresa acestuia ci, mai degrabă, o lecție pe care orice avangardă ar trebui să și-o însușească. Înainte de a experimenta modalități inedite de expresie, un artist autentic trebuie să se dovedească un veritabil „connaisseur" al tonalităților „clasice". Altfel, orice demers degenerează în teribilism și își poate ușor camufla inconsistența sub pretextul ignoranței receptorilor. Câmpul de garoafe roz, inițial protejat cu delicatețe, este devastat până la ultima floare în finalul acestei parabole a existenței. Începută deci sub semnul purității și inocenței, viața sfârșește strivind visurile copilăriei și tinereții. Un imens catafalc – așa ar părea scena părăsită de actori.

O intuiție remarcabilă îi oferă coregrafei-regizoare posibilitatea de a ridica spectacolul dincolo de această viziune deprimantă. Extincția se raportează la naștere sau „orice sfârșit e-un început", cum ar spune Blaga; aceasta ar fi o posibilă lectură a sintezelor gestuale ale anotimpurilor din finalul creației compozite semnate de Pina Bausch.

ANCA PLATCU